

イオニア大学からヴァイオス・ヴァイオプロス先生 を迎えて

著者名(日)	木戸 雅子
雑誌名	共立国際研究 : 共立女子大学国際学部紀要
巻	28
ページ	105-135
発行年	2011-03
URL	http://id.nii.ac.jp/1087/00002269/



イオニア大学からヴァイオス・ヴァイオプロス先生を迎えて

木 戸 雅 子

ギリシャのコルフ島にあるイオニア大学と共立女子大学は平成 18 年に大学間協定を結んだ。協定に謳っている学術交流の一環として、平成 22 年 3 月 3 日には、イオニア大学学長夫妻が来日され、その機会に国際学部と文芸学部の教員と小規模の研究会が開かれた。その際、自らもイオニア大学の歴史学科の教授であるエレニ・ツガラキ夫人が「ギリシャの女性たち」をテーマに講演をし、その後の懇親会を含めて活発な意見交換が行われ、充実した交流の場を持つことができた。

これに引き続き、イオニア大学から共立女子大学へ交換教授として歴史学科のヴァイオス・ヴァイオプロス准教授が来日され、9 月 25 日から 10 月 25 日の 1 ヶ月間本学に滞在して授業や、講演会などを通して教員や学生との交流を深めることになった。同氏は、アテネ大学文学部古典文学学科及び大学院で、古代ローマ時代のラテン文学を専攻し、The concept of hope in Roman elegiac poetry, 1999 で博士号を取得した。The elegiac hero caelo missus, Athens, 2000, などの著書をはじめとし、ラテン文学、古代ローマの思想・宗教、古代ギリシャ文学のラテン語への翻訳についてなど幅広い研究で多くの論文を発表している。

本学部で同氏は、アウグストゥス時代の抒情詩を通してみる古代ギリシャ・ローマ世界における愛や女性をテーマに筆者が担当する「国際文化特論Ⅱ」の授業で講義をした。文芸学部では鈴木国男教授の演劇学概論や岩崎えり奈講師の演習にゲスト講師として授業に参加した。また国際学部・国際文化コース主催の四国研修旅行に同行し金毘羅にある金丸座、鳴門のドイツ館、大塚美術館などの見学などを通して教員や学生と交流を深める機会をもつことができた。

9 月 22 日には、最終講義として一般公開の講演会を開催して多くの聴衆に、ギリシャ語による講演を行った。「古代喜劇の女性たち」を演題としてアリストパネスの喜劇作品の女物とよばれる『女の平和』、『女の議会』、『女だけの祭り』を取り上げ、そこに描かれる女性像を通して紀元前 5～4 世紀の古代ギリシャ社会における女性と男性について新たな視座を提案する意欲的な内容であった。この講演会は、日本ギリシャ協会の後援を受け開催が実現したもので、ギリシャに深い関心を向けるギリシャ協会の会員の参加も多く、熱心な聴衆の前でヴァイオプロス氏の講演にも熱が入った。ギリシャ語を直接聞ける貴重な機会であるので講演はギリシャ語で行い、京都学園大学准教授のアンドニオス・カライ

スコス氏が通訳をした。

講演会には、ニコラオス・ツァマドス駐日ギリシャ大使やマリア・カルヌツ参事官、フォティニ・ナク駐日ギリシャ観光局局长なども出席され、ギリシャに関わる文化事業としてギリシャからも大きな期待が寄せられた。

イオニア大学と本校との大学間協定による重要な学術的交流として、ヴァイオプロス氏の講演を本紀要に採録することは意義深いということで、ここに当日の日本語訳の原稿とギリシャ語のオリジナル原稿を掲載することができた。ヴァイオプロス氏の講演原稿は、はじめから注のついた研究論文の形式であった。古代ギリシャ喜劇はギリシャ悲劇に比べて日本で紹介されることが少なく、あまり聴衆に馴染みのない内容であることや、学術的なテキストであることから、耳で聞いてわかり易いようにと、通訳者のカリスコス氏によって簡潔な日本語に翻訳された。本稿は、講演録としてその日本語訳を掲載する。従ってギリシャ語版の完全訳ではないことをここにお断りしたい。また、ギリシャ語のテキストに付せられた脚注は、内容的に欧文の文献が中心であるため日本語訳は必要ないと判断し、日本語版に新たに書き足された謝辞以外は省略した。

イオニア大学はギリシャで初めて中国・日本語文化学科を2010年に開設した。それは現学長の強い意志によってやっと実現したものであり、今後の同学科の発展の上で日本との協力関係の構築は必要不可欠のものであるという要望に答えて本校が、大学間協定を結ぶことになった。ブルガリアのソフィア大学をはじめとしてルーマニア、セルビアなどのバルカン諸国の大学には、すでに日本語学科が開設され、多くの成果をあげている。ギリシャの大学に今まで日本のみならずアジア研究の学科が開設されていなかったということ事体、日本—ギリシャの相互理解の関係からみてアンバランスであるといえよう。とはいえ、日本でも古代ギリシャ研究の長い伝統はあるものの近現代ギリシャ研究はほとんど手付かずである状態に鑑み、お互い様という面も否めない。初めて日本語・日本文化学科が開設されたイオニア大学と日本で最初の協定校となった共立女子大学との相互の学術交流事業が、エレニ・ツガラキ教授やヴァイオス・ヴァイオプロス准教授を迎えて順調に滑り出したことは、大変喜ばしいことである。

将来的には日本語を学んだギリシャ人学生を本学に受け入れたり、反対に本学の学生を送り出したりという学生間の交流も進むことになるであろう。イオニア大学との協定にかかわるコーディネーターとして、筆者は今回始まった学術交流事業がますます発展することを願って、今後もより良いプログラムを実現させるべく努力する所存である。

Γυναίκες στην Αρχαία Κωμωδία: μια γενική προσέγγιση¹

Βάιος Βαϊόπουλος

Η Αρχαία Κωμωδία θεωρείται ότι βρίσκεται πολύ κοντά στην καθημερινή πραγματικότητα της κλασικής Αθήνας σε σημείο που να χρησιμοποιείται κάποτε για να επιχειρηθεί μια κοινωνιολογική ανάλυση της πόλης², όσο κι αν, ασφαλώς, δεν είναι πάντα συνετό να χρησιμοποιούμε τον Αριστοφάνη ως μαρτυρία για τη ζωή των γυναικών, γιατί δεν ξέρουμε πού τελειώνει ο πίνακας της πραγματικής ζωής και πού αρχίζει το αστείο³, και δεν είναι καθόλου άδικη η προειδοποίηση καλών μελετητών ότι η δουλική χρήση της κωμικής κοιλιάδας ως πηγής πληροφόρησής μας για τον καθημερινό βίο της Αθήνας του 5^{ου} και του 4^{ου} προχριστιανικού αιώνα και ειδικά για τη χρήση του δημόσιου βήματος από τις γυναίκες αποτελεί επικίνδυνη παραπληροφόρηση⁴.

Είναι παρ' όλα αυτά δύσκολο, από την άλλη, να αρνηθούμε ότι χάρη στον Αριστοφάνη είμαστε σε θέση να συνειδητοποιήσουμε καλύτερα την κλίμακα της θαυμαστής αυτογνωσίας των Αθηναίων, καθώς –ακριβώς λόγω της επιτυχίας του κωμικού ποιητή– αποδεικνύεται στην πράξη ότι οι Αθηναίοι του τέλους του 5^{ου} αιώνα διαθέτουν μια απaráμιλλη ικανότητα να αντιλαμβάνονται ξεκαρδιστικούς υπαινιγμούς για το ρόλο των δύο φύλων και για τις σχέσεις ανδρών και γυναικών, και να απολαμβάνουν τις σχετικές με τα δύο φύλα σατιρικές αιχμές⁵. Επιπρόσθετα, η όλη υπόθεση μπορεί να υποθέσει κανείς ότι θα γινόταν στην Αρχαιότητα ίσως ακόμα πιο ξεκαρδιστική, καθώς όλοι οι ρόλοι παίζονταν, ως γνωστόν, από άνδρες ηθοποιούς⁶.

Υπενθυμίζεται ότι ο χώρος της αρχαίας θεατρικής πρακτικής είναι ένας κόσμος σχεδόν αποκλειστικά ανδροκρατούμενος στο πεδίο του πομπού του θεατρικού μηνύματος⁷: όχι μόνο οι δραματικοί ποιητές αλλά και όλοι οι λοιποί συντελεστές που συνέβαλλαν ενεργά στην υλοποίηση μιας αρχαίας θεατρικής παραγωγής (διδάσκαλος, υποκριτές, χορευτές, ενδεχομένως οι σχεδιαστές και κατασκευαστές σκηνογραφικών εξαρτημάτων, σκηνικών αντικειμένων και «μηχανών», ενδυμάτων και προσωπείων, τεχνικό βοηθητικό προσωπικό κ.ά.) ήταν άνδρες, με μόνη αμφίβολη εξαίρεση στην περίπτωση της Αρχαίας Κωμωδίας την υπόδυση ορισμένων γυναικείων, συνήθως «βωβών» και «αισθησιακών», σκηνικών μορφών από πραγματικές νεαρές –αμφιβόλου ενδεχομένως κοινωνικής ευποληψίας– γυναίκες⁸. Στο επίπεδο του δέκτη, ενώ σήμερα θεωρείται από την έρευνα παραδεκτό ότι οι γυναίκες

είχαν οπωσδήποτε το δικαίωμα να πηγαίνουν στο θέατρο όχι μόνο για την παρακολούθηση των σοβαρών δραμάτων (τραγωδιών) –που, ας μην ξεχνάμε, η παράστασή τους έκλεινε με ένα δράμα σατυρικό, πολύ άσεμνο τις περισσότερες φορές–, αλλά και για την παρακολούθηση κωμωδιών, που δε σέβονταν διόλου τη σωφροσύνη και την ευπρέπεια⁹, πιθανότατα θετικές εκδηλώσεις επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας από γυναίκες δε θα ήταν ευπρόσδεκτες μπροστά σε άνδρες¹⁰. Η περιθωριοποίησή τους, μάλιστα, συμβολοποιείται και στη χωροταξική τους «εξορία» στις παρυφές του θεατρικού κοίλου¹¹. Οι γυναίκες, δηλαδή, εκτός από την παντελή απουσία τους από την πινακοθήκη των αρχαίων δραματοργών και τη χορεία των συντελεστών της θεατρικής πράξης, αλλά και την υποεκπροσώπησή τους στο πεδίο εν γένει της αρχαίας λογοτεχνικής παραγωγής στο ρόλο του δημιουργού (με την εξαίρεση των λυρικών ποιητριών της αρχαϊκής εποχής να τονίζουν αυτή την αναιμική παρουσία), ουσιαστικά δε λογίζονται και ως σκοπούμενο θεατρικό κοινό που η κρίση του και οι αντιδράσεις του θα καθόριζαν το συγχρονικό θεατρικό αποτέλεσμα, όπως παρατηρεί η Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, που τις απόψεις και τα πορίσματα της έρευνάς της δανειζόμαστε σε μεγάλη κλίμακα στην παρουσίαση αυτή.

Από την άλλη, η απουσία από τη θεατρική δημιουργία και η ουσιαστικά βουβή παρουσία των γυναικών ως θεατρικού κοινού –καθώς, σύμφωνα με την κοινωνική απαίτηση της εποχής, οι ελεύθερες Αθηναίες έπρεπε να συμπεριφέρονται με αξιοπρέπεια και να επιδεικνύουν αιδώ με τη σημερινή έννοια του όρου– εξισορροπείται από τις δυνατότητες «πρόσληψης» ακόμα και της εκκωφαντικής πολλές φορές αριστοφανικής «χυδαιότητας», που μπορεί να αφήνονται ακόμα και σε κοινωνίες με σοβαρούς περιορισμούς στη γυναικεία συμπεριφορά σε περιστάσεις συνύπαρξης με το άλλο φύλο: καμιά φορά σε τέτοιες πολύ αυστηρές για τις γυναίκες κοινωνίες παρατηρείται, περίπου σαν αντιστάθμισμα, μεγάλη ελευθερία, όταν οι γυναίκες έχουν τη δυνατότητα να βρίσκονται μόνες τους και να συζητούν μεταξύ τους, η συγκέντρωσή τους, συνεπώς, σε μέρη χωριστά από τους άνδρες τους, όπως συνέβαινε και στις κωμικές παραστάσεις αλλά και στις φαλλικές λιτανείες κ.α., λογικά θα τους επέτρεπε να διασκεδάζουν κι αυτές με την ψυχή τους¹².

Εξετάζοντας κανείς συνολικά το «αριστοφανικό σωζόμενο σύμπαν από την άποψη της ποσοτικής και ποιοτικής έμφυλης σύστασής του», εύκολα διαπιστώνει πως οι ανδρικοί ρόλοι είναι συντριπτικά περισσότεροι σε σύγκριση με τους γυναικείους: στο σύνολο των ρόλων οι πρωταγωνιστικοί –αλλά και οι δευτεραγωνιστικοί– ρόλοι προορίζονται για άρρενα δραματικά πρόσωπα στις εννέα από τις έντεκα κωμωδίες¹³. Επιπλέον, η δραματική ταυτότητα του σημαντικού –σε επίπεδο κειμενικής και σκηνικής εκπροσώπησης, επικοινωνιακής και δραματικής δυναμικής– Χορού είναι επίσης

πρωτίστως άρρενος φύλου στις σωζόμενες κωμωδίες¹⁴. «Θα έλεγε έτσι κανείς», σημειώνει η Καίτη Διαμαντάκου, «πως το αριστοφανικό θέατρο ήταν ένα ανδροκρατούμενο θέατρο όχι μόνο από απόψεως επαγγελματικής επάνδρωσης, όπως απαιτούσε η αρχαία θεατρική πρακτική στο σύνολό της, και ενδεχομένως από απόψεως σύνθεσης του κοινού, αλλά και από απόψεως επάνδρωσης και σύνθεσης των δραματικών μικροκόσμων που συνιστούσαν οι κωμωδίες του Αριστοφάνη. Και η ανδρική αυτή κυριαρχία ενισχυόταν πρόσθετα και έντονα από την πιθανή επί σκηνής επιστράτευση ενός αφύσικα μεγάλου τεχνητού φαλλού τον οποίο εικάζεται ότι έφεραν στην αμφίεσή τους ορισμένα, τα περισσότερα ή και όλα τα σκηνικά πρόσωπα, ανεξάρτητα από τη δραματική ταυτότητά τους»¹⁵.

Από τα έντεκα έργα του Αριστοφάνη που διασώζονται, τρία παρουσιάζουν επί σκηνής γυναίκες που παίζουν κεντρικό ρόλο στην υπόθεση: η *Λυσιστράτη*, οι *Θεσμοφοριάζουσες* και οι *Εκκλησιάζουσες*. Σκόπιμο κρίνεται να μείνουμε περισσότερο στην εξέτασή τους, καθώς αποκαλύπτουν ένα ευρύ φάσμα συμπεριφορών και αντιλήψεων απέναντι στις γυναίκες, που κυμαίνονται από το μισογυνισμό ως τη συμπάθεια και σε κάποιο βαθμό απηχούν, παρά τον οπωσδήποτε παραμορφωτικό φακό της κωμωδίας, τα συναισθήματα και τα στερεότυπα του αθηναϊκού κοινού, ιδιαίτερα βεβαίως του ανδρικού, του 5^{ου}-4^{ου} προχριστιανικού αιώνα¹⁶.

Πράγματι, όλες οι αντιλήψεις ή προκαταλήψεις που αφορούν τις γυναίκες και αλιεύονται εγκατεσπαρμένες στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, απαντούν συγκεντρωμένες στο θεωρούμενο, μάλλον εσφαλμένα και υπερβολικά, ως προανάκρουσμα φεμινισμού έργο *Λυσιστράτη*. Η Αθηναία αυτή, όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο δράμα που φέρει το όνομά της¹⁷ και ανέβηκε το 411, τότε δηλαδή που ο πόλεμος έπειτα από μια διακοπή ξανάρχιζε ανάμεσα στην Αθήνα και τη Σπάρτη, προκαλεί μια γκροτέσκα κατάσταση¹⁸, από τη φύση της ευτράπελη, ικανό πρόσχημα για χοντρά αστεία συνήθη στην κωμωδία, με την πρότασή της στις γυναίκες όλης της Ελλάδας να κάνουν μια απεργία στον έρωτα (ουσιαστικά στη σεξουαλική επαφή), όσο οι άνδρες δε θα θέτουν τέρμα στον πόλεμο. Η ρηξικέλευθη αυτή, όμως, πρόταση θα μπορούσε, όπως προσλαμβάνεται συχνά από μεταγενέστερα μη ειδικά κοινά, να παρουσιαστεί ως κάποια επιβεβαίωση της γυναικείας εξουσίας; Ας μου επιτραπεί μια βιαστική απάντηση: όχι. Άλλωστε, στο τέλος του έργου η δράση των γυναικών οδηγεί στη σύναψη μιας συνθήκης που ακολουθείται από την αποκατάσταση της «τάξης» και επαναφοράς των συνήθων ρόλων όχι μόνο στην πόλη αλλά και σε κάθε σπίτι:

και έπειτα, να πάρει ο καθένας τη γυναίκα του και να γυρίσει σπίτι του ¹⁹

προτρέπει τους άνδρες η ίδια η Λυσιστράτη μετά τη λήξη της ερωτικής απεργίας που πέτυχε τη λήξη του πολέμου.

Στο μεταξύ, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, δεν παραλείπεται η απόδοση στις επί σκηνής παρούσες γυναίκες χαρακτηριστικών αποκαλυπτικών της φύσης τους εν γένει: είναι δολερές, επιρρεπείς στην οινοποσία και τα ερωτικά παιχνίδια, αισθησιακές, φιλάρεσκες. Και είναι ακριβώς αυτά τα σαφώς αρνητικά χρωματισμένα διακριτικά τους που αποτελούν τα πιο ισχυρά και επιτηδεια για το σκοπό τους όπλα. Η επιτυχία τους, δηλαδή, που φέρνει η εξέλιξη του έργου, ασφαλώς σημαίνει αναίρεση της «ιδιωτείας» τους, αλλά δε μεταφράζεται απαραίτητα σε μια έξοδο από την «ιδιωτικότητα» τους, σε μια έξοδό τους από τη φύση τους προς το δημόσιο πεδίο. Η δράση τους δεν είναι σε καμία περίπτωση πολιτική με την αυστηρή έννοια του όρου, γιατί ακόμα και οι θετικές όψεις της ιδιοσυγκρασίας τους παραμένουν στον κατεξοχήν προνομιακό, αποκλειστικό και φυσικό γι' αυτές χώρο, τον «οίκο». Ο πόλεμος θα τερματιστεί με την υποκατάσταση των ανδρικών όπλων από το αδράχτι και τη ρόκα, όπως παρατηρεί η κεντρική ηρωίδα²⁰, και χάρη στην εφαρμογή στην πόλη μιας οικιακής γνώσης, που περιλαμβάνει και την οικονομική διαχείριση (ας μην ξεχνάμε ότι στη ρίζα της λέξης «οικονομία» υπάρχει η λέξη «οίκος»): δεν παραλείπεται, παράλληλα με την ερωτική απεργία, η κατάληψη της Ακρόπολης, έδρας του δημόσιου ταμείου. Δηλαδή η για χάρη του δημόσιου καλού δράση των γυναικών, κι όταν ακόμα απαιτούν τη διακυβέρνηση, τις διατηρεί στον πάγιο ρόλο τους ως οικοδόσποινας. Και, ασφαλώς, ο Αθηναίος θεατής δε χρειάζεται να φτάσει στο τέλος του έργου, για να διαισθανθεί πως τα πάντα θα επανέρχονταν στη θέση τους και στο τέλος οι γυναίκες θα ξανάβρισκαν το δρόμο τους για το σπίτι²¹. Το ταξίδι στην ουτοπία μιας γυναικείας διακυβέρνησης είναι προσωρινό και τελειώνει με την αποκατάσταση της τάξης «εν οίκω» και «εν δήμω»²².

Η επιτυχία του στόχου, που μοιάζει να δικαιώνει τα υπερφυσικά–εξωλογικά στοιχεία της πλοκής, ίσως δεν αρκεί για να ευχαριστήσει σύγχρονες φεμινιστικές αντιλήψεις και θεωρίες, αφού ούτως ή άλλως η χρήση της σεξουαλικής πράξης ως όπλου μάλλον δε συνάδει με τη σημερινή πολιτική ορθότητα. Κυρίως, όμως, η κήρυξη μιας ερωτικής απεργίας από τις γυναίκες δεν ανταποκρίνεται και στην ιστορική γνώση αναφορικά με την αθηναϊκή κοινωνία της κλασικής εποχής: η αποτελεσματικότητα αυτού του μέτρου ασφαλώς θα αναιρούνταν από την αμφίφυλη περί τον έρωτα διάθεση της αθηναϊκής πλειονότητας αλλά από την αφθονία της ερωτικής προσφοράς που φαίνεται ότι ήταν σε θέση να εγγυώνται οι εταίρες, οι απλές πόρνες, οι ιδιόκτητοι δούλοι και δούλες, επιλογές που αναμφίβολα θα μπορούσαν να προσφέρουν ικανοποιητική ανακούφιση στα αρσενικά θύματα της ερωτικής απεργίας των συζύγων τους. Γιατί, βέβαια, εύκολα διακριτή είναι η ιδιοτυπία στην υπόθεση

της *Λυσιστράτης* ότι η σεξουαλική απεργία δεν αφορά στην πραγματικότητα όλες τις γυναίκες, αφού στην ουσία μόνο οι γυναίκες των πολιτών απεργούν. Οι δούλες-πόρνες, οι δούλες-παλλακίδες, οι εταίρες, όλες οι γυναίκες που έκαναν εφικτό και εύκολο στην Αθήνα τον εξωσυζυγικό έρωτα²³ απουσιάζουν επιδεικτικά από το έργο, προκειμένου ο παρατημένος σύζυγος να δικαιολογείται από θεατρική έποψη να τριγυρίζει δυστυχημένος και σε διαρκή στύση, σαν να μην υπήρχαν καθόλου τέτοιες γυναίκες. Ούτε καν ο αυνανισμός υπονοείται πουθενά ως έσχατη αλλά εύκαιρη λύση για τους άνδρες, ενώ δηλώνεται με σαφήνεια ότι θα αποτελούσε επιλογή για τις γυναίκες²⁴. Επιπρόσθετα, το αυτονόητο της σεξουαλικής αμφιφυλίας πολλών Αθηναίων ανδρών θα καθιστούσε αυτόματα εύκολη την ικανοποίηση πιεστικών αναγκών στην περίπτωση που η κλίνη της συζύγου ήταν απρόθυμη. Άλλωστε, ο ποιητής δεν κάνει τον κόπο να εξηγήσει με βάση την αυστηρή λογική πώς η ερωτική απεργία των γυναικών για να καταργηθεί ο πόλεμος, μπορεί να πείσει τους ήδη απόντες από τις εστίες τους εμπολέμους, που υφίστανται ήδη επί μακρόν μια ερωτική στέρηση (τουλάχιστον της συζυγικής κλίνης).

Η δεύτερη λογική ένσταση που μπορεί να εγερθεί για το σχέδιο της *Λυσιστράτης*, δηλαδή ότι η γυναικεία νοσταλγία και τα παράπονα των γυναικών για τη σεξουαλική τους παραμέληση οδηγούν σε απόφαση για πλήρη σεξουαλική αποχή, μπορεί να βρει θεωρητική θεμελίωση στο ηθικό επίπεδο και στο χώρο της φιλοσοφικής σκέψης σύμφωνα με την οποία, για να επιτευχθεί ένας υψηλός στόχος στην πλήρη του και τέλεια μορφή, είναι ανάγκη κάποτε να θυσιαστεί στην ατελέστερη και κατώτερη μορφή του²⁵.

Η αποδόμηση (ή η παράκαμψη) της λογικής ή, στην καλύτερη περίπτωση, οι παρατηρούμενες αντινομίες²⁶, όπως αυτές που σημειώθηκαν παραπάνω, μας επιβάλλουν να πάρουμε τις αποστάσεις μας από κατηγορηματικά ή έστω ασφαλή συμπεράσματα για την κοινωνική πραγματικότητα της ύστερης κλασικής Αθήνας και να επαναφέρουμε σταθερά ποιητολογικά κριτήρια στην εξέταση των δραμάτων. Ο Αριστοφάνης επιβεβαιώνει την τάση του να επιλέγει από την πραγματική ζωή μόνο όσα στοιχεία τού είναι χρήσιμα για να κατασκευάσει μια υπόθεση, και να αγνοεί επιδεικτικά τα υπόλοιπα, όπως και κάθε λογική ακολουθία, όταν αυτή θέτει σε κίνδυνο τη θεατρική του σύλληψη ή την πάγια πρόθεσή του: το αστέιο. Το γέλιο εν προκειμένω φαίνεται πως επιτυγχάνεται με το ανέβασμα ενός έργου που επενδύει σε σεξουαλικού περιεχομένου μεταφορές και εστιάζει στο θέμα της γυναικείας σεξουαλικότητας και των άφθονων σχετικών με αυτήν υπαινιγμών παρά στο θέμα της ειρήνης²⁷, όπως θα αισθανόταν αρχικά κάποιος σύγχρονος πιο άνετα να πιστεύει²⁸.

Δε θα πρέπει, άλλωστε, να απαγορεύσουμε στον ποιητή να μεταβάλλει απόψεις ή την οπτική του από

έργο σε έργο: στους *Αχαρνές*, στους *Σφήκες*, στην *Ειρήνη*, στους *Όρνιθες* δίνεται η εντύπωση ότι τη σεξουαλική ζωή του φυσιολογικού ανθρώπου την αποτελούσαν συνήθως παροδικές ευκαιρίες για ηδονή που δεν τις άφηνε να περάσουν ανεκμετάλλευτες και ότι η ικανοποίηση από το συζυγικό σεξ μάλλον περιορίζεται στους πρώτους μήνες του γάμου. Για παρόμοιες απόψεις, τόσο εκείνες που θέλουν τους άνδρες εξαρτημένους από το συζυγικό σεξ, όπως στη *Λυσιστράτη*, όσο και αυτές που τους αναγνωρίζουν ποικιλία και άνεση επιλογών στη θήρευση της ηδονής, είναι πιο φρόνιμο να αναζητηθεί εύλογη εξήγηση στην υπερτονισμένη κατεργαριά και την αχαλίνωτη φαντασία που χαρακτηρίζουν την κωμωδία παρά στην ιδέα ότι αποτελούσαν απαραίτητως έκτυπα χαρακτηριστικά της αθηναϊκής ζωής²⁹. Η χρήση της θηλότητας σχετίζεται στο κωμικό θέατρο σαφώς περισσότερο με την επίτευξη δραματικών στόχων και κωμικού αποτελέσματος και δευτερογενώς με την εκδίπλωση των προσωπικών αντιλήψεων των δημιουργών ή την αποτύπωση της σύγχρονης τους κοινής γνώμης. Συνεπώς, το πορτρέτο που επιφυλάσσει η αριστοφανική γραφίδα για τις γυναίκες, είτε πρόκειται για αφηρημένες συλλήψεις με γυναικεία μορφή³⁰, είτε για χαρακτήρες παρμένους από την πραγματικότητα, νέες, γριές, γυναίκες της αγοράς, ελεύθερες ή δούλες, γνήσιες Αθηναίες ή ελεύθερες, είναι διαρκώς ευθέως εξαρτημένο από τα παραδοσιακά στερεότυπα, διαμορφωμένα κυρίως από μια κοινή γνώμη ανδρική³¹.

Η σε μεγάλο βαθμό ακύρωση της ευχάριστης και δημοφιλούς –πιο πολύ σήμερα παρά στην Αρχαιότητα– ιδέας για μια εκ μέρους του Αριστοφάνη αποθέωση ή δικαίωση της θηλότητας γίνεται εμφανής όχι μόνο από την αποκάλυπτη προβολή όλων των αρνητικών στερεοτύπων που διατρέχουν την αθηναϊκή κοινωνία της κλασικής εποχής, αλλά ακόμα και στην απόδοση από την ίδια την κεντρική ηρωίδα όλων των θετικών πτυχών της ιδιοπροσωπείας της στα ανδρικά οικογενειακά της πρότυπα: η *Λυσιστράτη* είναι έξυπνη και πετυχημένη, αλλά παραδέχεται ότι όλη η γνώση της προέρχεται από τον πατέρα της και από τη μαθητεία της στις διδαχές των γεροντότερων ανδρών³². Η ίδια, μάλιστα, γίνεται φορέας μερικών από τις πιο μισογυνικές αποστροφές του έργου, πληροφορώντας μας ότι οι ομόφυλές της πάντοτε καθυστερούν και έχουν έφεση στην οινοποσία και στη σεξουαλική ακολασία, ή έχουν ροπή στη μοιχεία. Και οι παραδοχές αυτές παρουσιάζουν πολλά κοινά στοιχεία με τον αγανακτισμένο λόγο του Πρόβουλου³³, του άνδρα–αντιπάλου της δηλαδή στο συγκεκριμένο έργο³⁴.

Ειδικά η προβολή της γυναικείας σεξουαλικής λαιμαργίας αναπαράγει μια διάχυτη αρχαιοελληνική πίστη συνδεόμενη με τη θέση υπεροχής της γυναίκας έναντι του άνδρα στο ζήτημα της υποτιθέμενης μεγαλύτερης απόλαυσης που οι γυναίκες αντλούν από τη σεξουαλική πράξη σε σύγκριση με τους

άνδρες και που ευθύνεται για τη μειωμένη αντίστασή τους απέναντι στο σαρκικό πειρασμό, όπως μαρτυρεί και το σχετικό με το μάντη Τειρεσία ανέκδοτο. Αυτή η πίστη θεωρείται ότι συνδέεται με τη μεγάλη εκτίμηση για την ικανότητα του άνδρα πολεμιστή να αντέχει στη στέρηση και την αντίστοιχα όχι μεγάλη εκτίμηση που υπήρχε για τη γυναικεία μαλθακότητα. Με τον τρόπο αυτό εξηγείται με τρόπο αληθοφανή η αρχική από τις γυναίκες απόρριψη του σχεδίου της Λυσιστράτης για τη σεξουαλική αποχή, όταν το ακούνε για πρώτη φορά (στους στ. 129 κ.ε.)³⁵, και γιατί αυτές πρώτες λυγίζουν από την ερωτική στέρηση που οι ίδιες έχουν επιλέξει να επιβάλουν.

Η αναπαραγωγή των ανδρικών στερεοτύπων αναφορικά με τις γυναίκες παρεμφαίνεται τόσο στην υποδοχή της καλογυμνασμένης και καλοκαμωμένης Σπαρτιάτισσας Λαμπιτώ στην αρχή του έργου, που επαναφέρει τη συνήθη (και μάλλον διαχρονική) ανδρική εμμονή στα στοιχεία της εξωτερικής εμφάνισης της γυναίκας με έμφαση στα λάγνα και ασελγή χαρακτηριστικά της γυναικείας υπόστασης³⁶, αυτά που ένας σύγχρονος «φεμινιστής» θα επέλεγε να τονίσει λιγότερο ή να απαλείψει. Με ακόμα πιο εκκωφαντικό τρόπο τα ανδρικά στερεότυπα αναπαράγονται στη «διανομή» του όμορφου κορμιού της Διαλλαγής, που συμβολοποιεί τη διεκδικούμενη από τους εμπολέμους ελληνική επικράτεια στο τέλος του έργου³⁷: μια όμορφη κοπέλα, πιθανότατα πόρνη, εμφανίζεται γυμνή στη σκηνή και οι αντίπαλοι του πελοποννησιακού Πολέμου χρησιμοποιούν το σώμα της σαν χάρτη και το μοιράζονται, όπως συμφωνούν να μοιραστούν τις διάφορες διαφιλονικούμενες περιοχές της Ελλάδας.

Με άλλα λόγια, ειδικά το πνεύμα που αναδύεται στο πανηγυρικό συμφιλιωτικό τέλος της κωμωδίας, φέρνει στο προσκήνιο τη διαπίστωση ότι η αμφισβήτηση της ανδρικής αποτελεσματικότητας ως προς την καλή διοίκηση του δημόσιου «οίκου» πραγματοποιείται με την υιοθέτηση από τις γυναίκες αρσενικών προτύπων συμπεριφοράς και χαρακτηριστικών. Συντελείται δηλαδή στο ανδρικό πεδίο, στο οποίο αποδεικνύονται ικανότερες από τους ίδιους τους άνδρες τόσο φυσικά όσο και διανοητικά και προπάντων στρατηγικά³⁸. Οι γυναίκες επιλέγουν, προκειμένου να πετύχουν το στόχο της ειρήνης, μια τακτική αντιπαράθεσης, «πολέμου» ενάντια στους άνδρες, που προϋποθέτει την αυστηρή εφαρμογή μιας «στρατηγικής», συντονισμό ενεργειών, πειθαρχία και υπακοή στην αρχηγό³⁹.

Αναμφισβήτητα, παρά το φαρσικό της χαρακτήρα, η συλλογική δράση των γυναικών καθ' εαυτή, ακόμα και αν για τη σημασία της ως προς την ανάδειξη νέων δεδομένων στην αθηναϊκή κοινωνία ή την προδρομική εμφάνιση νέων τάσεων δεν είναι δυνατό να υπάρξει λογικά ασφαλές συμπέρασμα,

αναμφισβήτητα συνιστά κρίσιμη ανατροπή στο πλαίσιο του αρχαίου δράματος, εισάγοντας μια προκλητική καινοτομία που οδηγεί πλέον στην υπέρβαση της αντινομίας μεταξύ απύθμενης ερωτικής ασέλγειας και συζυγικής αφοσίωσης. Η ανατροπή όμως αυτή πραγματοποιείται πάντα με σημείο αναφοράς αποκλειστικά τον οίκο και όχι τη δημόσια σφαίρα, κατεξοχήν ανδρικό χώρο δραστηριοποίησης.

Και, ενώ ο οίκος διατηρεί τη θέση του ως ο φυσικός χώρος για τη γυναίκα, η συνάντηση των γυναικών «εν σώματι», προκειμένου να επηρεάσουν τις δημόσιες υποθέσεις, αίρει την παραπάνω αντίθεση πάνω από το συγκεκριμένο πλαίσιο του «οίκου» και δυναμιτίζει την ίδια την ιδεολογική της βάση, οδηγώντας σε αλλαγή του πεδίου αυτής της διένεξης: γιατί η παρουσίαση των γυναικών στο δράμα να λειτουργούν «εν σώματι», ως μια παρακοινωνία–αντικατοπτρισμός τής ανδρικής, ενέχει το σπέρμα της παρουσίας τους ως ενός εναλλακτικού «δήμου» με τους δικούς του θεσμούς. Αυτή η νέα κοινωνία, η παρακοινωνία, θα παρουσιαστεί ως θέμα αυτόνομο στις *Θεσμοφορίζουσες*, όπου ένα αποκλειστικά γυναικείο τελετουργικό μεταβάλλεται σε δημόσια συγκέντρωση, σε «εκκλησία»⁴⁰.

Στις *Θεσμοφορίζουσες*, έργο που ανεβαίνει σχεδόν ταυτόχρονα, λίγο πριν από ή λίγο μετά τη *Λυσιστράτη*, η συνολική πλοκή της κωμωδίας δομείται με άξονα ένα θέμα που αφορά κατεξοχήν τις γυναίκες: τη δραματική αντιμετώπιση των γυναικών από τον Ευριπίδη, ο οποίος υποτίθεται ότι δε σταματάει να τις «κακολογεί» (*Θεσμ.* 85), να τις «προπηλακίζει» (*Θεσμ.* 386), να τις «διαβάλλει» (*Θεσμ.* 390)⁴¹. Οι γυναίκες συγκεντρώνονται με την ευκαιρία της γυναικείας γιορτής, για να αποφασίσουν πώς θα αντιμετωπίσουν τον ποιητή Ευριπίδη, που διαρκώς τις συκοφαντεί στις τραγωδίες του. Ο Ευριπίδης, φοβούμενος την οργή των γυναικών, στέλνει στη γυναικεία συνάθροιση ένα φίλο του, το Μνησίλοχο, μεταμφιεσμένο σε γυναίκα, για να τον υπερασπιστεί ενάντια στις γυναικείες κατηγορίες. Οι γυναίκες όμως ανακαλύπτουν τη μεταμφίεση και απειλούν να τιμωρήσουν με θάνατο τον ταλαίπωρο φίλο του Ευριπίδη.

Η δύναμη που κινεί τη δράση της κωμωδίας είναι ο αγώνας των γυναικών προς διαφύλαξη των συμφερόντων του φύλου τους, που θεωρείται ότι διαθέτει κοινότητα στόχων και επιδιώξεων, ενάντια στην κατ' εξακολούθηση δημόσια διαπόμπευσή τους μέσω των ευριπίδειων ηρωίδων. Και είναι σημαντικό ότι αυτός ο αγώνας εντέλει στέφεται με επιτυχία, καθώς ο Ευριπίδης αναγκάζεται να προτείνει «ειρήνη» μαζί τους και υπόσχεται «παύση δραματικών πυρών», με μόνο αντάλλαγμα την απελευθέρωση του φίλου του (*Θεσμ.* 1160 – 1169)⁴².

Η γυναικεία υπόθεση έρχεται σαφώς, λοιπόν, πάλι στο προσκήνιο, αλλά μάλλον με έναν τρόπο λίγο-πολύ εγωιστικό, αν όχι αυτιστικό, γιατί μια θρησκευτική εορτή της αθηναϊκής κοινωνίας χρησιμοποιείται αποκάλυπτα και χωρίς ενδοιασμούς ως μέσο επιτυχίας ενός στόχου σχετικού αποκλειστικά με τις γυναίκες ως φύλο. Αν αυτό σημαίνει κάτι για τη στάση του ίδιου του Αριστοφάνη, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι ο Ευριπίδης των *Θεσμοφοριαζουσών*, για τον οποίο τα συναισθήματα του κωμικού ποιητή δεν είναι τα πλέον φίλια, επιδεικνύει την ίδια εγωκεντρική με τις γυναίκες τάση «ιδιόχρησης» ή κατάχρησης ενός θρησκευτικού θεσμού με γνώμονα αποκλειστικά την ατομική του σωτηρία. Ο αρνητισμός του ποιητή (που ασφαλώς θα χάιδευε τα αφτιά και του ανδρικού κοινού-δέκτη του αριστοφανικού θεάματος) απέναντι στο γυναικείο σώμα αντικατοπτρίζεται και στα λόγια των ίδιων των γυναικών αλλά και στα λόγια του μεταμφιεσμένου σε γυναίκα Μνησίλοχου, που επαναφέρουν τα θέματα της κλεπτομανίας, της μοιχείας, της σεξουαλικής λαιμαργίας, της οινοποσίας και της φιλαρέσκειας, θυμίζοντας έντονα το κατηγορητήριο του Πρόβουλου στη *Λυσιστράτη*.

Η αρνητική στάση του ποιητή καθρεφτίζεται με τρόπο διάφανο και στις αντιδράσεις των ίδιων των βουλευόμενων γυναικών, που εκμαίνονται στο άκουσμα των προσβλητικών λόγων χωρίς ούτε καθ' υποψία να αμφισβητούν την αλήθεια τους⁴³. Η υπεράσπιση, μάλιστα, του «μισογύνη» Ευριπίδη παρέχει την ευκαιρία να έρθουν στην επιφάνεια ακόμα μεγαλύτερες κατηγορίες από αυτές που υποτίθεται ότι εκθέτει ο τραγικός, αφού ο τελευταίος εμφανίζεται ελλιπώς πληροφορημένος για την έκταση της γυναικείας μοχθηρίας. Όσο για το ότι τάχα αποφεύγει να προβάλει θετικά γυναικεία πρότυπα, όπως η Πηνελόπη, η δικαιολογία του είναι πιο δηλητηριώδης και αιχμηρή από την ίδια την υποτιθέμενη παράλειψή του: τα θετικά γυναικεία παραδείγματα, όπως λέει, υπάρχουν αποκλειστικά στο χώρο μιας πολύ τολμηρής φαντασίας⁴⁴.

Στην τρίτη γυναικεία κωμωδία του Αριστοφάνη, τις *Εκκλησιάζουσες* (392 – 1 π.Χ.), το νέο βήμα που συντελείται, μετά την «εν σώματι» δράση των γυναικών στη *Λυσιστράτη*, μετά την «εν σώματι» συνέλευσή τους στο δημόσιο πεδίο που προσφέρει μια θρησκευτική εορτή, όπως συμβαίνει στις *Θεσμοφοριαζουσες*, είναι η αποφασιστική έξοδος από τον οίκο και η παραμονή τους στο δημόσιο σκηνικό με μια «πολιτική επανάσταση»: στο πλαίσιο και πάλι μιας θρησκευτικής εορτής (στα Σκιροφόρια ή Σκίρα), στη διάρκεια της οποίας ο γυναίκες έχουν μεγαλύτερη ευχέρεια να κινούνται σε δημόσιο χώρο⁴⁵ και ίσως αποκτούν ένα απομακρυσμένο στο παρελθόν «άλλοθι» για την πολιτική τους δράση⁴⁶, μεταμφιέζονται σε άνδρες και εγκαθιδρύουν στην πόλη ένα κομμουνιστικό σύστημα.

Το θέμα στις *Εκκλησιάζουσες* παρουσιάζει κοινά στοιχεία με τη *Λυσιστράτη* και τις *Θεσμοφοριαζουσες*, γιατί και εδώ υπάρχει μία γυναίκα (η Πραξαγόρα) που κυριαρχεί ανάμεσα στις Αθηναίες και τις

οργανώνει⁴⁷, επίσης διαθέτει πολιτική ικανότητα και υποστήριξη από μια γυναικεία ομάδα αριστοκρατικών χαρακτηριστικών ή καταβολών, και ανταποκρίνεται και αυτή, όπως η προδρομική της φιγούρα Λυσιστράτη, στο μοντέλο του θριαμβευτή-ήρωα-σωτήρα που κυριαρχεί στις οκτώ από τις έντεκα σωζόμενες κωμωδίες αντίστοιχης αφηγηματικής δομής⁴⁸.

Εντούτοις, η πρόταση μιας ριζικής μεταρρύθμισης με στόχο την ισότητα και την κοινοκτημοσύνη, που παρά τη θεωρητική της ελκυστικότητα, απολήγει σε μάλλον δυσάρεστες πρακτικές συνέπειες, τη διαφοροποιεί από την εμπνεύστρια της ερωτικής απεργίας του προηγούμενου δράματος. Η ουτοπία γρήγορα θα επικεντρωθεί από τα κτήματα και τις ιδιοκτησιακές σχέσεις γενικά, στις σεξουαλικές σχέσεις⁴⁹ ειδικά, οδηγώντας το φιλοσοφικό ιδεαλισμό σε μια σύγκρουση με το δομικά αντίπαλο πόλο του⁵⁰, την πρακτική εφαρμογή. Και το σοκ από τη βίαιη αυτή συνάντηση μιας ωραίας ιδέας με την πραγματικότητα είναι εκείνο που θα γεννήσει το αστείο. Στο νέο κομμουνιστικό σύστημα διακυβέρνησης η κοινοκτημοσύνη αφορά πρωτίτως το σεξ, μόνο που η ρύθμιση είναι υπέρ των πιο αδύναμων. Οι σεξουαλικές σχέσεις μπορεί να είναι ελεύθερες, αλλά δεν πρόκειται για κάποιο κίνημα προδρομικό του κινήματος των χίπς του 1970: ένας νέος, για να συναντήσει ερωτικά μια νέα και όμορφη κοπέλα, είναι υποχρεωμένος να συνευρεθεί πρώτα με μια ηλικιωμένη ή άσχημη γυναίκα. Η νέα ιδεατή πραγματικότητα οδηγεί τελικά σε διαστροφή της ανθρωπίνης φύσης ή τουλάχιστον στην παραβίαση των φυσικών ορμών, που υποτίθεται ότι θα στόχευε να υπηρετήσει έξω από τις παρούσες φθαρμένες συμβάσεις: το επεισόδιο με τη νέα που αδυνατεί να σμίξει με τον αγαπημένο της (Εκκλ. 893 – 923) καταλήγει σε αδιέξοδο, γιατί ούτε και η γριά που την εκτοπίζει αρχικά, χαίρεται το νέο παλικάρι, καθώς εκτοπίζεται με τη σειρά της από συνομήλικές της που διεκδικούν το δικαίωμα της «πρώτης χρήσης»⁵¹.

Η επιλογή γυναικείου χαρακτήρα για τη διατύπωση των ουτοπικών αυτών σχεδίων, όμως, μάλλον υπογραμμίζει παρά ανατρέπει τη γυναικεία αδυναμία μέσα στο κοινωνικό status, γιατί μια πρόταση εκφρασμένη από γυναικεία χείλη εκ των πραγμάτων συνιστά μικρότερη ανατροπή-κίνδυνο για τα καθεστώτα, μια και ο γυναικείος ρόλος στην κοινωνική δομή είναι κατά κοινή ομολογία περιθωριακός⁵². Ταυτόχρονα, μάλλον αποτελεί περίπου υποχρεωτική επιλογή για τον ποιητή, που, καταλαμβανόμενος από έντονο πεσιμισμό, επιλέγει τη γυναίκα (στο πρόσωπο της Πραξαγόρας και νωρίτερα της Λυσιστράτης) ως δραματικό σύμβολο ενός ατόμου οπωσδήποτε «απλού» ως προς την ηθική και ιδεολογική συγκρότησή του, οικείου με τη φύση, ξένου προς τις πολιτικές δολοπλοκίες και ανιδιοτελούς ως προς την άσκηση της πολιτικής εξουσίας.

Αρκεί να θυμηθούμε ότι η παρουσία της γυναίκας στους επίσης ουτοπικούς *Αχαρνές* στο πρόσωπο

της Νυμφεύτριας συσχετίζει για πρώτη φορά το θηλυκό γένος με το θέμα της ειρήνης. Η συσχέτιση αυτή επαναλαμβάνεται για δεύτερη συνεχή χρονιά στους *Ιππής* του 424, προσωποποιημένη στις βουβές «Τριακοντούεις Σπονδές», που ταυτίζουν την ειρήνη και την ψυχοσωματική ευφορία με το γυναικείο φύλο, και ήταν και αυτές, όπως οι γυναίκες της κλασικής Αθήνας, κλεισμένες «ένδον» (*Ιππής* 1388 – 1395) από τον Κλέωνα. Η συσχέτιση αυτή γνωρίζει μια επικοινωνιακή εκτίναξη στην *Ειρήνη*, όπου το θέμα της ειρήνης προσωποποιείται και συμβολοποιείται σε μια γυναικεία οντότητα, ενισχυμένη από τις επίσης γυναικείες (βουβές) προσωποποιήσεις της Οπώρας και της Θεωρίας, ενώ στους *Σφήκες* η γυναίκα πάλι καθίσταται παράγοντας που συμμετέχει στην επαναφορά της ισορροπίας και της ανάκτησης απολεσθέντων αγαθών όπως η ειρήνη, πριν φθάσουμε στην εντυπωσιακή ιδεολογική υπηρετήση της υπόθεσης της ειρήνης στη *Λυσιστράτη*, που εγκαινιάζει έναν πρωτοφανή για τη δυτική κουλτούρα συσχετισμό–εξίσωση της γυναίκας με την ειρήνη και του άνδρα με τον πόλεμο⁵³.

Η επιλογή, μάλιστα, της γυναίκας για τη σύνδεσή της αυτή τη φορά με το συγκεκριμένο σύστημα κοινοκτημοσύνης που προτείνεται, είναι απόλυτα αληθοφανής και δικαιολογημένη, καθώς οι γυναίκες δεν είχαν καμία συμμετοχή στην απόκτηση ή τη διάθεση περιουσίας, στερούνταν το δικαίωμα να συντάσσουν διαθήκες ή να συνάπτουν συμβόλαια, η προίκα τους δε μεταφραζόταν σε δικαίωμα ιδιοκτησίας⁵⁴, ενώ τα καθήκοντά τους ως οικοδέσποινας παρέπεμπαν περισσότερο σε ρόλο διαχειριστή (δυνατό να ασκηθεί και από ένα δούλο) παρά σε ιδιοκτήτη. Συνεπώς, καθώς ο γάμος μεταξύ πολιτών δεν ήταν συνέπεια ερωτικού δεσμού αλλά μηχανισμός για τη μεταβίβαση της ιδιοκτησίας, δύο θέματα φαινομενικά ξεχωριστά, η κοινοκτημοσύνη στις γυναίκες και η κοινοκτημοσύνη στην περιουσία, για τους αρχαίους Έλληνες κατέληγαν αναπόφευκτα αλληλένδετα: όπως κάποιος κατείχε ένα χωράφι, έτσι «κατείχε» και μια γυναίκα, οπότε πολύ φυσιολογικά η κοινοκτημοσύνη περιλάμβανε και σεξουαλική πτυχή⁵⁵.

Η συσχέτιση αυτή της γυναίκας με τα υλικά αγαθά που κάποιος μπορούσε να κατέχει, δε συνιστά αριστοφανική μοναδικότητα, κάθε άλλο. Ανεξάρτητα από το αν ευσταθεί η άποψη ότι ο Αριστοφάνης, έχοντας λάβει προκαταβολικά μια γεύση για τις σχετικές πλατωνικές απόψεις⁵⁶ –ιδιαίτερα αν παρόμοιες θέσεις είχαν ήδη περάσει πριν από την *Πολιτεία* και σε μη φιλοσοφικά λογοτεχνικά είδη– διακωμωδεί την πλατωνική ιδέα της *Πολιτείας* περί μιας κοινοκτημοσύνης που θα συμπεριλάμβανε και τις γυναίκες, η συνάφεια ανάμεσα στις μεταρρυθμίσεις της Πραξαγόρας και την ιδανική πολιτεία που οραματιζόταν ο Πλάτων δεν περνά απαρατήρητη από το μάτι του μεταγενέστερου μελετητή⁵⁷: αυτό που στο φιλόσοφο συνδυάζεται με την απαγόρευση οποιασδήποτε

ιδιοκτησίας στην εκλεκτή τάξη των φυλάκων στο πλαίσιο του εξευγενισμού της προνομιούχου αυτής ομάδας, στον κωμωδιογράφο γίνεται συνώνυμο της απόλυτης ακολασίας⁵⁸ και ευκαιρία για λαγνεία ακόμα και για εκείνους που δεν είναι προικισμένοι από τη φύση ή που η κατάλληλη για λαγνεία ηλικία τους έχει παρέλθει⁵⁹.

Η μεταβολή των κοινωνικών συνθηκών στη μεταπολεμική Αθήνα, σε συνδυασμό με τις προωθημένες θέσεις της κεντρικής ηρωίδας, επαναφέρουν τον πειρασμό της εικασίας ότι η κωμωδία αποτελεί μια απεικόνιση αυτών των αλλαγών προς την κατεύθυνση μιας μεγαλύτερης ελευθερίας των Αθηναίων κατά το πρότυπο των Σπαρτιατισσών. Οι αλλαγές αυτές, με την πιθανή αναστάτωση που θα επέφεραν, κατέστησαν αναπόφευκτη την εισαγωγή του δημόσιου αξιώματος του γυναικονόμου⁶⁰ με αποκλειστική αρμοδιότητα την επίβλεψη της συμπεριφοράς των γυναικών προς αποφυγή φαινομένων υπερβολικής τρυφής – θέμα που είχε απασχολήσει τον Σόλωνα έναν αιώνα πριν. Όπως επισημαίνει η Διαμαντάκου, μια «εν σπέρματι» αμφισβήτηση της ανδροκρατίας και ένας αναπόφευκτος –έστω κατά λίγες μόνο μοίρες— αναπροσανατολισμός της ανδροκεντρικής αθηναϊκής κοινωνίας συντελείται στην κορύφωση του Πελοποννησιακού Πολέμου, και σε μεταβατικό στάδιο εξακολουθούν να βρίσκονται οι παραδοσιακοί έμφυλοι ρόλοι και στο κοινωνικό συγκείμενο των *Εκκλησιαζουσών* του 392/1⁶¹.

Ο ίδιος ο Αριστοφάνης αφήνει να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι ο αποκλεισμός στο γυναικωνίτη εν είδει μοναστηριού είχε ήδη πολλές εξαιρέσεις στο τέλος του 5^{ου} αιώνα, όπως προκύπτει από χωρία της *Λυσιστράτης* (στ. 327 κ.ε.), από τους *Σρήκες* (στ. 497) και τις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ. 387), που τις παρουσιάζουν να πηγαίνουν για νερό, αλλά και στην αγορά για προμήθειες ή προς πώληση αγαθών (όπως συμβαίνει με τη μητέρα του Ευριπίδη)⁶². Από το σημείο αυτό, όμως, μέχρι του να πιστέψουμε με βάση τη *Λυσιστράτη* και τις *Εκκλησιαζουσες* ότι πράγματι μερικές Αθηναίες μπορεί να περίμεναν σοβαρά βελτίωση των δημόσιων υποθέσεων χάρη σε δική τους συμβουλή, η απόσταση είναι μεγάλη, ακριβώς λόγω του μπουφόνικου χαρακτήρα της αριστοφανικής κωμωδίας, που επιβάλλει να πρυτανεύουν πάντα κριτήρια λογοτεχνικά στις αναλύσεις μας. Άλλωστε, η ίδια η ηρωίδα των *Εκκλησιαζουσών*, μεταμφιεσμένη σε άνδρα, αντιπαραθέτει την ήσυχη προσήλωση των γυναικών στην παράδοση προς τη γεμάτη ανησυχία εφευρετικότητα των ανδρών⁶³.

Ακόμα, λοιπόν, και αυτή η πλέον «επαναστατική» κωμωδία του Αριστοφάνη δε θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να «συμπεριληφθεί περιληφθεί στο φάκελο οποιουδήποτε φεμινιστικού κινήματος», καθώς ο ποιητής επαναφέρει τη συνήθη πολεμική του εναντίον των γυναικών

παρουσιάζοντας τα πάγια ελαττώματά τους της δολιότητας, του ψεύδους, της φλυαρίας, της φιληδονίας και της οινοποσίας, και μάλιστα διαμέσου των λόγων γυναικείων χαρακτήρων⁶⁴, προκαλώντας το αστείο μέσα από επιθετικά για τις γυναίκες σχόλια στο πλαίσιο της αντιπαράθεσης «θηλότητα-αδύνατο-ιδεατό» και «ανδρισμός-πραγματικότητα-πρακτικότητα» που διατρέχει συνολικά το έργο⁶⁵, και σε καμία περίπτωση δε φτάνει να προτείνει μια εικόνα για τη γυναίκα διαφορετική από αυτή που είχε η παράδοση διαμορφώσει με τον Όμηρο και ιδιαίτερα με τον Ησίοδο (για να μη θυμηθούμε το γνωστό μισογυνικό ποίημα του Σημωνίδη)⁶⁶.

Η ανάληψη της διοίκησης της πόλης πραγματοποιείται, άλλωστε, με επιχειρηματολογία που συσχετίζει επισημαίνοντας τις αναλογίες της διακυβέρνησης του σπιτιού με αυτήν της πόλης, με κατάληξη την πλήρη αποδόμηση της κοινωνικής τάξης υπό το γυναιοκρατικό καθεστώς. Εκτός από το γκρέμισμα των τοίχων που θα επιφέρει, η κοινοκτημοσύνη αφορά και τη σεξουαλική συνεύρεση με δικαίωμα πρώτης επιλογής στους λιγότερο προικισμένους, την αναδόμηση δηλαδή της πόλης σύμφωνα με τους όρους ενός και μόνου ευρέος «οίκου»⁶⁷. Όσο για την ανάληψη της κρατικής εξουσίας, αυτή δε φέρεται ότι πηγάζει από αποδεδειγμένα μεγαλύτερη ικανότητα των γυναικών στο χειρισμό των δημόσιων υποθέσεων αλλά προκύπτει φυσιολογικά από την καταλληλότητα των γυναικών στη μικρογραφία της πόλης, που αποτελεί ο οίκος. Και αυτή η γυναικεία επιτηδειότητα αναγνωρίζεται με άνεση από τον ποιητή, που ούτε φαίνεται να εκπλήσσεται για το περιεχόμενο της γυναικείας πρότασης ούτε όμως και θα προσδοκούσε κάτι διαφορετικό ή περισσότερο από τη μεταφορά της οικιακής εμπειρίας στη διοίκηση της πόλης και από τη δουλκή μίμηση της οικιακής δομής στο δημόσιο εγχείρημά τους⁶⁸. Η ίδια η Πραξαγόρα είναι επικριτική για το φύλο της αμφισβητώντας τις ικανότητες των γυναικών να φέρουν σε πέρας το σχέδιό της, ενώ η δική της ρητορική δεινότητα, μολοντί ανεπτυγμένη, είναι μάλλον τυποποιημένη⁶⁹ και ομολογείται πως την έχει αποκτήσει διδασκόμενη από τους άνδρες⁷⁰.

Η γυναικεία παρουσία στον Αριστοφάνη δεν εξαντλείται, ασφαλώς, στις τρεις κωμωδίες που δικαίως αλλά εντελώς ενδεικτικά παρείχαν το μεγαλύτερο μέρος του υλικού για την παρούσα έκθεση, λόγω του κεντρικού ρόλου που διαδραματίζει το γυναικείο στοιχείο σε αυτές. Και στις άλλες σωζόμενες κωμωδίες η γυναίκα, άλλοτε ως βουβό πρόσωπο κι άλλοτε ως ομιλούν, εμφανίζεται για να προαναγγείλει ή να επιβεβαιώσει τα στοιχεία που έχουν αναφερθεί με αφορμή τα τρία παραπάνω έργα, είτε πρόκειται για θετικές πτυχές της υπόστασής της, όπως είναι ο συσχετισμός της με την ειρήνη και την επανάκτηση απολεσθέντων παραδείσων είτε για την επαναφορά αρνητικών στερεοτύπων που το άκουσμά τους θα χαίδευε τα αφτιά του ανδρικού κοινού⁷¹, είτε αποτελεί τον ένα πόλο στις διπολικές αντιθέσεις που συνιστούν τον κορμό των αριστοφανικών υποθέσεων⁷². Η σαφής

οριοθέτηση της εξέλιξης αυτής στο πλαίσιο της δραματικής τέχνης, όπως σημειώθηκε και πρωτύτερα, δεν αποκρύπτει τη δρομολόγηση βαθμιαίων αλλαγών στη θέση της γυναίκας, τουλάχιστον σε κύκλους διανοουμένων ή όπως αποτυπώνεται αυτή η θέση στις εικαστικές τέχνες⁷³.

Πέρα όμως από αυτή την πιθανή σε κάποιο βαθμό εξέλιξη, ανεξάρτητα από την πραγματική συναισθηματική στάση του Αριστοφάνη απέναντι στη γυναικεία θέση, έστω και αν είναι δυσχερές και μάλλον επικίνδυνο να εικάσει κανείς με βάση τις «γυναικείες» κωμωδίες του πως ο ίδιος επέλεξε μια στάση απέναντι στο γυναικείο φύλο ευμενέστερη από αυτή του μέσου ανδρικού κοινού, επειδή ακριβώς τα έργα της λογοτεχνίας (και εν γένει της τέχνης), ευθύς μόλις εκδιπλωθούν στους αρχαίους libelli και στους μεσαιωνικούς κώδικες, από τη στιγμή που θα αφήσουν το εκτύπωμά τους στο χαρτί χάρη στην τέχνη του Γουτεμβέργιου, αμέσως μόλις ψηφιοποιηθούν με κάποια από τις σύγχρονες μεθόδους έκδοσης, απελευθερώνονται και απογαλακτίζονται από τους δημιουργούς τους, αποκτούν αυταξία ως μηνύματα που δεν είναι σπάνιο να αναιρούν και το ίδιο το αρχικό μήνυμα, όπως το είχε συλλάβει ο πομπός τους, στον οποίο χρωστούν την ίδια τους τη γέννηση.

Η επέκταση μέσα στο χρόνο του αριστοφανικού κοινού δημιούργησε μέσα από τη διαχρονική πρόσληψη του αριστοφανικού έργου, μια ιδέα για το μήνυμα και την ιδεολογική θέση αυτού του έργου, που αυτονομήθηκε αποφασιστικά από τις αρχικές στοχεύσεις του αρχαίου δημιουργού. Στο πλαίσιο αυτό, έστω και αν δεν ήταν διόλου στο μυαλό του –μάλλον συντηρητικού και ελκυσμένου από το αριστοκρατικό παρελθόν και αξίες– κωμωδιογράφου να καινοτομήσει στο κοινωνικό επίπεδο και να αναβαθμίσει τη γυναίκα, το διαχρονικό κοινό του προτίμησε να ψάξει βαθιά στο υποσυνείδητο ή το ασυνείδητο του ποιητή και να του αναγνωρίσει γενναιόδωρα μια πρωτοπορία στο πεδίο της ιδεολογίας που είναι πολύ αμφίβολο αν θα την επιδίωκε ή αν θα τον ευχαριστούσε, αλλά που σίγουρα αξίζει να του πιστωθεί στο πεδίο της δραματικής τέχνης.

1 Η παρούσα μελέτη είναι το κείμενο της διάλεξης που δόθηκε στις 22/10/2010 στο Kyoritsu Women's University έπειτα από την τιμητική πρόσκληση του Πανεπιστημίου και του Ιαπωνο-ελληνικού Συνδέσμου ως επιστέγασμα μιας σειράς μαθημάτων και διαλέξεων (στο πλαίσιο της συνεργασίας του Ιονίου Πανεπιστημίου με το Kyoritsu) στις φοιτήτριες του Kyoritsu Women's University αναφορικά με τη θέση της γυναίκας στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Ευχαριστώ τον πρύτανη του Πανεπιστημίου, υ. Kazuo Iric την κοσμήτορα της σχολής Διεθνών Επιστημών κ. Ikuko Mizuno, και την καθηγήτρια κ. Masako Kido για την πρόσκληση και την πολύ ζεστή φιλοξενία, τον καθηγητή κ. To-shiki Hashikawa για τη συνεργασία στον παρόντα τόμο, καθώς και τις φοιτήτριες του Πανεπιστημίου για το ενδιαφέρον τους και την προσοχή τους σε όλη τη διάρκεια των παραδόσεων. Επίσης, τον πρόεδρο του Ιαπωνο-ελληνικού Συνδέσμου κ. Shinichi Yokoyama και τον Γραμματέα κ. Junichi Ito για την υποστήριξή τους. Τέλος, ευχαριστώ θερμά τον επίκουρο καθηγητή του Πανεπιστημίου Kyoto Gakuen κ. Αντώνη Καραϊσκό για το εξαιρετικά επίπονο και δύσκολο έργο της

μετάφρασης του κειμένου στα Ιαπωνικά. Χωρίς τη συμβολή του ούτε η πραγματοποίηση της διάλεξης ούτε η παρούσα δημοσίευση θα μπορούσαν να διατηρήσουν αυτή τη διπλή, «Ιαπωνο-ελληνική υπόσταση», για την οποία είμαι ιδιαίτερος ευτυχής.

- 2 Κλοντ Μοσσέ, *Η γυναίκα στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετάφραση Α. Στεφανής, Αθήνα 2002, σ. 127.
- 3 Robert Flacelière, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, Μετάφραση Γερασ. Δ. Βανδώρου, Αθήνα 1986, σ. 91.
- 4 Βλ. για παράδειγμα Sarah Culpepper Stroup, "Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the 'Hetairization' of the Greek Wife", *Arethusa* 37.1 (2004), σσ. 37 – 73.
- 5 Πβ. Ρόμπιν Λέιν Φοξ, *Ο κλασικός κόσμος, Μια επική ιστορία από τον Όμηρο στον Αδριανό*, Μετάφραση Δημήτρης Στεφανάκης (κεφάλαια: 1 – 28), Όλγα Παπακώστα (κεφάλαια: 29 – 55), Αθήνα 2006, σ. 222.
- 6 Φοξ, ό.π., σ. 201.
- 7 Βλ. για το θέμα Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην αρχαία Κωμική ενδοχώρα, Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Προλογίζει ο Pascal Thiercy, Αθήνα 2007, σσ. 276 – 283 αναφορικά με την ανδρική επικυριαρχία στο πεδίο της κωμωδίας.
- 8 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας», στο Θεόδωρος Παππάς-Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και προσεγγίσεις*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2011 (υπό εκτύπωση), που είχε την καλοσύνη να θέσει υπόψη μου. Η συγκεκριμένη εργασία, που εστιάζει στη δραματική παρουσία των γυναικών και μελετά το σύνολο του αριστοφανικού έργου, στάθηκε πολύτιμη για τη δική μου πραγμάτευση τόσο σε επιμέρους σημεία, όπως φαίνεται από τις υποσημειώσεις, όσο και στη συνολική από εμένα θεώρηση του θέματος. Βλ. επίσης Theodoros Pappas, *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, Montpellier 1989, σσ. 83 – 105.
- 9 Οι Αθηναίοι τη θεωρούσαν ως τη σπουδαιότερη γυναικεία αρετή. Βλ. Flacelière, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, σσ. 93 – 94.
- 10 Κ. J. Dover, *Η κωμωδία του Αριστοφάνη*, Μετάφραση Φάνης Ι. Κακριδής, Αθήνα 1989, σ. 36, πβ. όμως Sue Blundell, *Οι γυναίκες στην κλασική Αθήνα*, Μετάφραση Λίνα Λύχνου, Αθήνα 2006, σ. 110.
- 11 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας».
- 12 Πβ. Dover, ό.π., σ. 37.
- 13 Για περαιτέρω σχολιασμό του θέματος βλ. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα*, σσ. 403 – 404.
- 14 *Άχαρνης, Ίππης, Ειρήνης, Σφήκες, Βάτραχοι, Πλούτος, Χορός Γερόντων στη Λυσιστράτη*.
- 15 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας».
- 16 Sarah B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves, Women in Classical Antiquity*, New York 1995, σ. 112.
- 17 David Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, New York-Oxford 1995, σ. 59.
- 18 D. Rudall, *The function of inconsistency in the plays of Aristophanes*, Cornell University, Ph. D., 1969, University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan 1974, σ. 128.
- 19 Αριστοφ., *Λυσιστ.* 1186 – 87.
- 20 Αριστοφ., *Λυσιστ.* 567 – 570.
- 21 Μοσσέ, ό.π., σσ. 127 – 129.
- 22 Πβ. Dover, ό.π., σ. 225.
- 23 Βλ. για μια εικόνα της πορνείας στην Αθήνα Violaine Vanoycke, *Η πορνεία στην Ελλάδα και στη Ρώμη*, Μετάφραση: Λήδα Παλλαντίου, Αθήνα 1996, σ. 27, και Catherine Salles, *Η άλλη όψη της Αρχαιότητας, Ο υπόκοσμος*, Μετάφραση: Κώστας Τσιταράκης, Αθήνα 1998, σ. 17.
- 24 Αριστοφ., *Λυσιστ.* 108 – 110.
- 25 Hermann Weber, *Aristophanes and his sense of the comic: a comparative study of the meaning of old comedy*, The Uni-

- versity of Texas at Austin 1968, σ. 194, αναφορικά με τη θεωρία ότι τα πάντα έρχονται σε ύπαρξη από τα αντίθετά τους.
- 26 Μέσα μάλιστα σε μια κοινωνία που με την πατριαρχική δομή της εξασφαλίζει το απόλυτο προβάδισμα του άνδρα στις σεξουαλικές σχέσεις. Βλ. Carola Reinsberg, *Γάμος, εταίρες και παιδεραστία στην αρχαία Ελλάδα*, Μετάφραση: Δ.Γ. Γεωργοβασιλής και Μ. Pfreimter, Αθήνα 1999, σ. 297.
- 27 Πβ. όμως Kate Gillhuli, *The Feminine Matrix of Sex and Gender in Classical Athens*, Cambridge 2008, σ. 141.
- 28 Πβ. Weber, ό.π., σ. 193.
- 29 Dover, ό.π., σσ. 225 – 226.
- 30 Όπως η Πενία στον *Πλούτο* ή η Ειρήνη στο ομώνυμο έργο ή η Διαλλαγή στη *Λυσιστράτη*.
- 31 Βλ. περισσότερα στην Lauren K. Taaffe, *Aristophanes and Women*, London and New York 1994, σ. 139.
- 32 Αριστοφ., *Λυσιστ.* 1125 – 1127.
- 33 Αριστοφ., *Λυσιστ.* 387 – 398, 403 – 419.
- 34 Πβ. τις κωμικές προβοκατόρικες εκμυστηρεύσεις του μεταμφιεσμένου σε γυναίκα Μνησίλοχου στα Θεσμοφόρια. Βλ. και το σχόλιο της Pomeroy, ό.π., σ. 113, Dover, ό.π., σσ. 225 – 226.
- 35 Πβ. Dover, ό.π., σσ. 225 – 226.
- 36 Pomeroy, ό.π., σ. 113.
- 37 Πβ. Jeffrey Henderson, *Aristophanes Lysistrata*, Oxford 1987, σσ. 204 – 205.
- 38 Stroup, ό.π., σσ. 37 – 73.
- 39 Πβ. Weber, ό.π., σ. 195.
- 40 Konstan, ό.π., σσ. 49 – 50.
- 41 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας».
- 42 Ibidem.
- 43 Dover, ό.π., σ. 230.
- 44 Πβ. Μοσσέ, ό.π., σσ. 129 – 130.
- 45 Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας, Οκτώ Διαδρομές στο Τραγικό και το Κωμικό Θέατρο*, Αθήνα 2007, σσ. 211 – 212.
- 46 Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας*, σ. 217.
- 47 Dover, ό.π., σ. 264.
- 48 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας». Επίσης Th. Pappas: «Le sauveur chez Aristophane: Approche Anthropologique», *Ελληνικά* 43 (1993), σσ. 293 – 309.
- 49 Αριστοφ., *Εκκλ.* 613 κ.ε.
- 50 Πβ. Rudall, ό.π., σ. 98.
- 51 Βλ. Bernhard Zimmermann, *Η αρχαία ελληνική κωμωδία*, Μετάφραση Ηλίας Τσιτριγκάκης, Επιμέλεια Δανιήλ Ι. Ιακώβ, Αθήνα 2002, σσ. 190 – 192.
- 52 Πβ. Konstan, ό.π., σ. 56.
- 53 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας». Πβ. Weber, ό.π., σσ. 68 – 69.
- 54 Μοσσέ, ό.π., σ. 161.
- 55 Dover, ό.π., σ. 277, πβ. Μοσσέ, ό.π., σ. 142.
- 56 Φοξ, ό.π., σ. 277, πβ. Rudall, ό.π., σ. 9, υποσημ. 91.
- 57 Πβ. Mary R. Lefkowitz, *Women in Greek Myth*, London 1986, σ. 86, Dover, ό.π., σσ. 277 – 278.
- 58 Μοσσέ, ό.π., σ. 144.
- 59 Πβ. Robert Flacelière, *Ο έρωτας στην αρχαία Ελλάδα*, Μετάφραση Ανδρέα Καραντώνη, Αθήνα 1991, σ. 153.
- 60 Αριστοτ., *Πολιτικά* 1299α.

- 61 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας».
- 62 Flacelière, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, σ. 91.
- 63 Αριστοφ., *Εκκλ.* 214 – 228. Βλ. Flacelière, *Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος των αρχαίων Ελλήνων*, σσ. 95 – 96.
- 64 Αριστοφ., *Εκκλ.* 906 κ.ε., 924, 1089 κ.ε.
- 65 Rudall, ό.π., σσ. 100 – 101.
- 66 Μοσσέ, ό.π., σ. 133.
- 67 Konstan, ό.π., σ. 53.
- 68 Konstan, ό.π., σ. 54.
- 69 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας».
- 70 Pomeroy, ό.π., σ. 113.
- 71 Βλ. για παράδειγμα Αριστοφ., *Νεφ.* 42 – 48. Πβ. Flacelière, *Ο έρωτας στην αρχαία Ελλάδα*, σσ. 122 – 123.
- 72 Βλ. Rudall, ό.π., σ. 132.
- 73 Βλ. την υπό δημοσίευση μελέτη της Καίτης Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της αρχαίας κωμωδίας», Pomeroy, ό.π., σσ. 114 – 119. Πβ. Blundell, ό.π., σ. 108.

古代喜劇の女性たち

——総合的な研究——¹

ヴァイオス・ヴァイオプロス
アントニオス・カライスコス 訳

喜劇は、例えば悲劇などと比べて、古代アテネの日常により近い存在です。そのため、喜劇は、古代アテネの社会学的な分析を試みる際の材料として使われることがしばしばあります。もっとも、アリストファネスの作品を、当時の女性の生活を描く資料として使うのは、常に適切であるとはいえません。なぜなら、どこまでが実際の生活を忠実に描いた部分で、どこからが喜劇的な要素なのか分からないからです。専門家は、紀元前5世紀から4世紀頃までのアテネにおける日常生活についての情報源、とりわけ女性の公的生活についての情報源として喜劇をそのまま使うことは、誤った情報の採取へ導くと指摘しています。

しかし、その半面、アリストファネスのおかげで、古代アテネの住民たちの高度の自己認識を把握することができていることを認めざるを得ません。というのも、アリストファネスが喜劇作家として成功を収めていたこと自体が、紀元前5世紀末のアテネ人は、両性の役割および男女関係についてほのめかす非常に面白いやりとりを理解することができたことを現実を示しているからです。そして、ご存知の通り、古代では、全ての役柄が男性の俳優によって演じられていたことを考慮すると、このようなやり取りはより一層爆笑を誘うものであったことをご想像いただけるかと思います。

古代における演劇というものは、関係者についていうと、ほぼ完全に男性の支配する世界であったのです。発信者のレベルで見ると、劇作家のみでなく、ひとつの劇を上演するのに係わっていた全ての者、例えば、指導者、俳優、踊り子、そして、おそらく舞台装置、舞台道具および舞台で使う機械、衣装およびお面などの設計者および作り手、さらには技術的なサポートをするスタッフまでもが男性のみであったようです。唯一例外だったのは、セリフのない、官能的な女性の役を演じる、社会的身分の疑わしい場合もあった若い女性たちでした。また、演劇の観衆についてみると、今日では、研究により、女性はシリアスな劇、すなわち悲劇を見るために劇場に行く権利を有していたのは勿論のこと、思慮分別と常識に全く従わない喜劇を見るために劇場に行く権利も有していたことが明らかにされています。もっとも、男性の面前で女性が劇について喝采または批判をすることは快く思われていなかったようです。女性がこの領域において取り残されていたことの別の証として、女性用の席が劇場の端にあったことが挙げられます。こうして、女性は、古代におい

て劇作家となったり、劇の上演に直接係わったり、古代の文学全般において作家として活躍することがなかったのみでなく、劇の観衆として、当時の劇の評価を決定するに値する意見や反応を有する存在としてみられていませんでした。これらのことについてはケティ・ディアマンダク・アガス女史が記しており、本日の講演ではその研究に依拠するところが大きいです。

このように、女性は劇の上演という側面には参加できず、観客としても沈黙の存在であったのですが、異性と同じ場にいる場合における女性の行動を制約するそんな社会でも、アリストファネスの作品の、時にはあからさまであった品のない内容の鑑賞を許されることによって、バランスがとられていました。女性に対して数々の制限を課す社会では、その代償としてなのか、女性のみで集まって話をするときに広範囲の自由が認められることがあります。そのため、古代ギリシャの女性は、喜劇や男根を祭る催しなどのように、その夫とは離れて他の女性たちと一緒に座ることができた場合には、心から上演を楽しむことができていたようです。

現在まで伝わっているアリストファネスの作品を、両性の登場する頻度およびその質の観点から総合的に評価すると、男性の役の方が女性の役よりもはるかに多いことに気がきます。11篇の喜劇のうちの9篇においては、主人公やこれを取り囲む登場人物は全て男性です。また、現在まで残されている喜劇において重要な役割を果たすコロス、すなわち合唱隊も、主として男性から構成されています。これらの事柄については、ケティ・ディアマンダク女史は、「アリストファネスの劇は、古代の演劇の実務に従って男性の職人がこれを上演しており、観客も主に男性であったのみでなく、喜劇の中の世界そのものが男性から成り立っていたのである。そして、この男性による支配は、舞台上に登場する人物の数名、殆どまたは全員が着用していた、異常に巨大な陰茎の模型によってさらに強調されていた」と記しています。

現存するアリストファネスの11篇の作品のうち、物語の流れにとって主要な役割を果たす女性が舞台上に登場するのは、「女の平和」、「女だけの祭」及び「女の議会」の3篇です。これらの喜劇は、女性に対する嫌悪から好意まで、さまざまな態度や考え方を反映するものである上に、喜劇としての性質上物事がゆがめられている可能性はあるものの、紀元前5世紀～4世紀のアテネ人、とりわけ男性の感情や価値観を反映するものでもあるので、もう少し詳しくみていくこととします。

アリストファネスの喜劇に分散している、女性に対する考え方や偏見は、フェミニズムの先駆けとして誤って過大評価されている作品である「女の平和」に集約されています。紀元前411年、すなわちアテネとスパルタとの間の戦争が、一時的な休戦の後に再開していた頃に上演されたこの作品では、リュシストラテというアテネの女性が、ギリシャ全国の女性に、男性が戦争を止めるまでセックスストライキを行うよう呼び掛けることによって、喜劇にありがちな、大がかりなジョークに適した奇怪な状態を作り上げます。彼女の

この斬新的な提案は、後に、専門的な知識を有しない観客からは女性の支配を認めるものとして受け入れられてきたようですが、はたしてそうなのでしょうか。結論からいうと、そうではないと思います。この作品の終わりでは、女性によるセックスストライキは平和の合意へと導きますが、これによって秩序が回復し、都市全体の家々において通常の役目が回復するのです。

すなわち、リュシストラテは、戦争を終結へと導いたセックスストライキを止めた後で、自ら、男性たちに、それぞれの奥さんを連れて家に戻るよう促しているのです。

この作品の中では、舞台に登場する女性の、生来の特徴が意図的に表現されています。彼女たちは意地が悪く、お酒と恋の戯れが好きで、官能的で、艶めかしいのです。そして、これらの、明らかにネガティブなものとして描写されている特徴が、先ほど申し上げたその目標を達成するための強力で効果的な武器となっているのです。すなわち、物語の展開と共にやってくる彼女たちの成功は、彼女たちが低能ではないことの明らかな証となるのですが、これによって、彼女たちが私的な領域から公の領域へと抜け出すことにはつながっていないのです。厳密に言えば、彼女たちの行動は政治的なものではなく、彼女たちの気質のポジティブな側面さえも、彼女たちのあるべき場所である「家」の中に限定されているのです。ヒロインであるリュシストラテが語るように、男性の武器は糸絁や紡錘に代替され、戦争は終わります。もっとも、戦争が終わったのは、女性たちが、家庭で学んだ管理的な策略をも実施して（経済を意味する「エコノミー」を構成する古代ギリシャ語の「イコス」は「家」、ノモスは「管理」を意味します）、セックスストライキと同時に、国庫のおかれていたアクロポリスを占拠したからでもあります。このように、彼女たちは、公益のために行動する場合でも、支配権を求める場合にでさえも、家を管理する主婦としての不変の地位を保ち続けるのです。そして、勿論、観客であるアテネ人は、作品がその終わりに近づく前から、全てが元の姿に戻り、女性が再び家に帰ることが分かっていたのです。女性による支配という夢想は一時的なものであり、家庭および国家の双方における秩序の回復によって終わるものであったのです。

このように、女性たちがその目的を達成できたものの、その成功は物語の超自然的で論理を超えた要素の一環であるといえ、現代的なフェミニズムの考え方や理論を満足させるものではなく、いずれにせよ、セックスを武器として使うことは、現在の、政治のあるべき姿にも合致しません。そして、何よりも、女性がセックスストライキをするということは、古典時代のアテネに関する歴史的知識にも合致しないのです。というのも、当時のアテネ人の多くが同性愛的な傾向を有していたことや、高級娼婦、一般の娼婦、私有の奴隷など、女性によるセックスストライキの被害者が慰めを見つけるための豊かな選択肢が存在していたことから、このような措置をとったとしても、その効果が疑わしいためです。実際に、「女の平和」の物語をよく見ると、セックスストライキに参加しているのは全ての女性ではなく、市民の妻のみです。古代アテネにおいて、夫婦間以外でのセックスを容

易にしていた娼婦であった奴隷、愛人であった奴隷および高級娼婦などはこの作品には一切登場しておらず、その妻によって放置された夫は劇の中では、先ほど申し上げたような女性が一切いないかのように、常に勃起した状態で悲しみながらさまよっています。自慰も、男性にとっての容易な最終選択肢としては全く触れられていませんが、女性にとっての選択肢たりうることは明らかに述べられています。さらに、古代アテネの男性の多くが同性愛者であったことは、その妻が体の関係を拒んだ場合における、やり場のない性欲を簡単に満足させるための逃げ道となっていたはずです。加えて、アリストファネスは、戦争を止めさせようとした女性たちによるセックスストライキが、既にずいぶん前から家を離れて戦に出ており、長期間妻と体の関係を持っていない兵士たちに対していかなる説得力を有するのか、論理に基づいて厳密に説明しようとはしていません。

リュシストラテの戦略に対しては、完全なるセックスストライキへと導いたのは女性側の哀愁と、肉体関係をもってもらえないことに対する不満だったのではないかという異議もありえますが、これについては、道徳的なレベルおよび哲学的思考のレベルで、理論的に整理することができます。というのも、崇高な目的を完全な形で達成するためには、これをそのもっとも不完全で程度の低い形で犠牲にしなければならないとされているからです。

このように、この作品の中には、先ほど申し上げたような論理の飛躍および欠落ならびに矛盾が見られるため、この作品に基づいて古典時代後期のアテネについての決定的または安全な結論を得ることは避けるべきであり、劇を分析する際の詩的な基準を用いるべきです。アリストファネスには、ひとつの物語を作り上げるのに必要な要素のみを当時の日常から取りだし、残りの要素を無視する傾向が見られます。そして、その作品に対するコンセプトまたは意図に沿わない場合には、論理的なつながりも無視する傾向があります。「女の平和」においても、セックスに関する比喻や、女性のセクシュアリティに関する数多くの描写によって笑いをとっており、現代人が考えがちな、平和のテーマに焦点を当てているわけではありません。

それに、詩人というのは、作品によってその意見を変えることが許されます。アリストファネスの「アカルナイの人々」、「蜂」、「平和」、及び「鳥」をみると、通常人の性生活は主に、逃さずにはおかない一時的なつかのまの出会いのチャンスからなっており、夫婦間のセックスから得られる快感は最初の数か月で消えるという印象を受けます。こうして、「女の平和」に描かれているような、男性はその妻とのセックスに依存していると認める考え方もあれば、反対に、男性は、快感に関しては、数多くの選択肢から選ぶことができる考え方もありますが、いずれにしても、喜劇においては人のごまかし行為を大袈裟に表現したり、想像力を豊かに使う傾向の方が、当時のアテネの生活の特徴を忠実に描こうとする傾向よりも強いのです。作家がその喜劇作品において女性らしさを強調するのは、劇としての目的を達成し、コミカルな結果を生み出すためであり、個人的な見解を展

開したり、当時の世論を紹介したりすることの重要性は二次的なものです。従って、アリストファネスの作品に見られる女性は、抽象的な概念が擬人化されて女性として登場する場合であれ、当時の日常をモデルとした若い女性、年配女性、市場にいる自由な女性や奴隷の女性、アテネ出身の女性やそうでない女性などの場合であれ、主に男性の見解で構成された伝統的な固定観念に依拠しているのです。

アリストファネスが女性らしさを崇拜し、またはこれを正当化しているという考え方は、古代よりも現代において普及したのですが、これが誤っているということは、古典時代のアテネにおける女性らしさに対するネガティブな固定観念をすべてあからさまに描写していることや、ヒロインであるリュシストラテ自身が、その人格のポジティブな側面のすべてにつき、その家庭における男性像のおかげであるとしていることから明らかです。彼女は賢くて成功を収めていますが、その知識は、その父親および老人たちの教えによるものであると彼女自身が認めています。さらに、作品の中では彼女自身が、女性不信的な考え方を代表し、女性は常に遅刻し、お酒やセックスの誘惑に弱く、不倫をする傾向があると述べています。そして、この内容は、この作品における彼女のライバルたる男性であるプロブロスの怒りに満ちた言葉の内容と共通点が多いのです。

とりわけ、女性の性欲の強さという点については、古代ギリシャでは広く普及していた考えのようで、女性は男性よりもセックスによって強い快感を得ることができ、そのため、性の誘惑に抵抗する力が弱いという考え方にも関連しています。これについては、預言者ティレシアスに関する逸話も残されています。そして、この考え方を基に、男性の兵士は苛酷な状況にも耐える力を持っており、女性はいかに弱いためにあまり評価できないとされていきました。「女の平和」においても、リュシストラテが提案したセックスストライキの策略は、初めは、他の女性によって却下され、後に、自ら選んだセックスストライキであるにも拘らず、彼女たちの方がそれに耐えられなくなっています。

女性に関する固定観念は、この作品の初めの方にも見ることができます。そこではスパルタ人である女性ラムピトが登場しますが、彼女は体を鍛えておりスタイルがよく、現代のフェミニストであればさほど強調せず、あるいはまったく描写しないであろう艶めかしくて好色な女性の体の特徴が強調されており、女性の外見に対する男性の固定観念が表わされています。そして、何よりも男性の固定観念を表わしているのは、作品の最後の方において、戦争をしていた両側の陣営が、ディアラゲという美しい女性の体を用いてギリシャの領土を分けていることでしょう。彼女は、おそらく娼婦であるものと思われますが、裸で舞台に登場し、ペロポネソス戦争の両陣営は彼女の体を地図として使い、ギリシャの領土を分けるのと同じ内容で彼女の体も分けています。

言い換えれば、このコメディの最後に見られる平和の合意のお祭り騒ぎ的な雰囲気は、男性が公の事柄をよく管理できていないことを示すためには、女性は、男性的な行動パターンや特徴を採用する必要があると確認するものであるのです。すなわち、この合意は、

男性の領域でなされるものであり、女性は、この領域において、男性よりも体力や知力があり、戦略にも長けているとされているのです。女性は、平和という目的を達成するために、男性に対する「戦争」を選び、「戦略」に忠実に従い、行動をあわせ、リーダーに従っているのです。

喜劇的な要素を含んでいるにせよ、女性によるこのような集団的な行動が、古代アテネの社会における新たな事情を形成し、または新たな傾向を生み出したのかについては確実には語れないものの、疑いがないのは、これが古代の劇において斬新的なものであり、底知れない性欲と夫に対する忠誠の対立を超えた次元を導入したということです。もっとも、この逆転もあくまでも「家」、「家庭」を中心になされたものであり、主に男性の行動圏である公の領域においてなされたものではありません。

このように、家庭は女性の本来あるべき場所としての位置を保つわけですが、女性たちが直接集合し、公の事柄に影響を与えようとしていることは、上述した逆転を「家庭」の枠を超えたものとし、対立の場を移動させています。というのも、女性たちが劇の中で直接集合し、男性の社会を反映した女性特有の準社会のようなものを構成していることは、独自の制度をもった代替的な「公の場」の登場を育むものであるからです。この新たな社会、準社会は、「女だけの祭」という作品において、独立したテーマとして紹介されています。ここでは、女性のみによる祭が、公の集合へと化するのです。

「女だけの祭」は、「女の平和」とほぼ同時、少し前か少し後に上演された作品ですが、このコメディの全体の流れは、女性に関するテーマを中心としています。そのテーマというのは、エウリピデスの劇作品における女性の待遇であり、彼は、女性のことを悪くいい、悪評を立て、誹謗のかぎりをつくしているというのです。女性たちは、女性だけの祭を機会に集合し、その作品において常に女性の悪口を言っているエウリピデスにどう対応したら良いのかを決めています。エウリピデスは、女性の怒りを恐れ、その友人であるムニシロコスという男性を、女性たちの批判に反論するよう女装させてこの集会に送りこみます。しかし、女性たちは彼の女装に気づき、不運な彼を死刑に処すると言いだすのです。

このコメディの展開の動力となっているのは、共通の目的をもって、自らの利益を守ろうとする女性たちの戦いです。彼女たちのこれらの利益は、エウリピデスの作品に登場するヒロインを通じて、公の場において継続的に侵害を受けているというのです。ここで大切なのは、彼女たちの戦いは勝利に終り、エウリピデスは彼女たちと和解をし、その友人を解放してもらうことと引き換えに今後の作品において女性の悪い噂を立てず、悪口を言わないことを約束しているということです。

このように、女性に関する事情が再び作品に登場しているわけですが、今回は、その内容は若干自己中心的なものです。というのも、古代アテネの社会における宗教的な祭が、あからさまに、躊躇なく、女性たちのみにかかわる目的を達成するために使われているからです。このことが、アリストファネスの立場について何か示しているのかは明らかでは

ありませんが、「女だけの祭」に登場する、アリストファネスが友好的な感情を抱いていないエウリピデスは、自己の安全を確保するために宗教的な祭を悪用するという、女性たちと同じく自己中心的な傾向を見せています。そして、女性の体に対するアリストファネスのネガティブな立場は、女性自身の言葉にも、女装したムニシロコス言葉にも見ることができます。そこでは、窃盗癖、不倫、異常な性欲、飲酒および媚びについて述べられており、「女の平和」におけるプロブロスの批判的な言葉の内容を思い出させます。

アリストファネスのネガティブな立場は、祭に参加している女性の反応にも明らかに反映されています。彼女たちは、先ほど申し上げた侮辱的な内容を聞きながらも、一度足りともその真実性を疑わないのです。そして、女性不信であるとされているエウリピデスが自己を守るための弁明において女性の悪意について不十分な情報しか有していないと語ることによって、女性に対するさらに重い内容の批判が表に出る機会を作っています。また、ペネロペのように、ポジティブな女性像を紹介することを避けているという批判に対する理由付けは、紹介していないという事実そのものよりも女性に対する鋭い批判となっています。すなわち、エウリピデスは、ポジティブな女性像は、とても豊かな想像力の世界にしか存在しないと弁明しているのです。

本講演で扱うアリストファネスの3つ目のコメディである「女の議会」（紀元前392年～1年）では、「女の平和」における集団としての女性の行動、および「女だけの祭」における、宗教的な祭という公の場での女性の集団行動に引き続き、新たな一歩が踏み出されています。それは、女性が家庭の領域から抜け出し、「政治的な革命」をもって公の場に止まるということです。具体的には、ここでも、宗教的な祭（スキロポリオンの月に行われていたスキラの祭と呼ばれるもの）があり、そこでは女性も公の場で動くことがより容易になっており、政治的活動のためのよきアリバイとなるためか、女性たちは男装して、都市の中に共産主義的な制度を立ち上げるのです。

「女の議会」のテーマには、「女の平和」とも、「女だけの祭」とも共通点が見られます。なぜなら、ここでも、プラクサゴラという名の女性が、アテネの女性の中でもリーダー的な立場にあって彼女たちを組織し、政治的な能力と、貴族階級の女性のグループから支持されているからです。そして彼女も、リュシストラテと同じように、現存するアリストファネスの11篇のコメディのうち、同様のナレーション構造で成り立っている8篇に見られる救世主たるヒーローの人間像に込めているからです。

もっとも、平等と共有を目指した根本的な改革に関する提案は、理論的には魅力的なものであっても、実際には好ましくない結果へと導いており、この点において、「女の平和」のセックストライキとは異なります。この夢想はあつと言う間に土地や所有関係からセックス関係にまで広がり、哲学的な理想とその対極である応用との対立をもたらします。そして、美しいアイデアと現実とのこの激しい衝突によるショックこそが、笑いを生み出しているのです。新たな共産主義的な政治制度では、共有はまずセックスに関するもの

であり、より立場の弱い者のための調整手段となっているのです。セックス関係は自由なものとなっているのですが、1970年代のヒッピーたちの先駆的な活動であるというわけではありません。若い男性は、若くて美しい女性と体の関係を持つためには、まず、年配の女性または醜い女性と体の関係を持たなければならないのです。理想的であるはずのこの考え方の現実をみると、人間性のゆがみまたは少なくとも欲の歪曲がもたらされているのです。その愛人と一緒になることができない若い女性のエピソードは、行き場のない状態となります。というのも、彼女を押しつけた老婆がいるものの、その老婆もまた、若い男性の「初利用」の権利を奪おうとする他の老婆によって押しのけられるからです。

このような夢想的なプランを表現するのに女性のキャラクターが使われていることは、社会における女性の弱さを強調するものでこそあれ、これを覆すものではありません。なぜなら、女性の言葉によって表現されている提案は、現存の状況を覆す危険性がより弱いものであるからです。というのも、社会的構造における女性の役割は、主要なものではないからです。同時に、アリストファネスが、強力なペシミズムの影響の下で、道徳的かつイデオロギー的に単純で、自然に親しみがあり、政治的な悪だくみとは無関係で、政治的支配の行使に無関心な者の象徴として女性を選んでいるのは、必然的であるといえるかもしれません。

同じく夢想的な内容の「アカルナイの人々」では、花嫁の付添である女性の存在を通じて、女性と平和とがテーマとして結びついています。この結びつきは、紀元前424年の作品「騎士」においても再び現れ、平和と心身の幸福を女性と一致させる「三十年講和」によって象徴されています。この関連性は、「平和」という作品ではさらに強まっており、平和は女性として擬人化され、同じく無言の、秋のみのりと祭のにぎわいを擬人化した女性に伴われており、また、「蜂」という作品では、女性は再び、調和や平和などの失われた大切なものを再び取り戻すための要素とされており、「女の平和」では、西洋の文明では珍しく、女性と平和、そして男性と戦争との同一視がなされているのです。

先ほど申し上げたように、「女の議会」という作品では、女性は、提案されている共有の制度と結び付けられているわけですが、これには現実味があります。というのも、古代アテネでは、女性は財産の取得または処分においては何ら参加することができず、遺言を作成したり契約を締結する権利を持たず、その持参金に対する所有権もなかったうえに、主婦としてのその義務も所有者としての役割よりも、単なる管理人としての役割を思わせるものが多かったからです。そんな中では、男性市民と女性市民との結婚は恋愛の結果ではなく、所有権を移転するためのメカニズムであり、古代ギリシャ人にとっては、一見別のことである女性を共有することと財産を共有することは、必然的に結びついていたのです。畑を所有するのと同じ要領で女性を「所有」していたため、必然的に、共有はセックスの側面も含んでいたのです。

このように女性と、人が所有することのできた財物との結びつきは、アリストファネス

にのみ見られるものではありませんでした。アリストファネスが、関連するプラトンの考え方を事前にある程度知ったうえで、プラトンの「国家」における、女性をも含む共有のアイデアを嘲笑っているのか否かとは無関係に、プラクサゴラの改革とプラトンの描いていた理想の国家像との関連性は、後の研究者の注目を免れませんでした。哲学者プラトンが、特権を有する階級を純化するために、これによる一切の所有を禁じたのに対し、喜劇作家アリストファネスは、同じ考えを出発点として完全な放蕩を描いており、本来であれば好色でなく、または好色であるのに適した年齢を過ぎている者でさえもこれに参加しているのです。

戦後のアテネにおける社会的事情の変化と、ヒロインの先進的な考え方が想定させるのは、このコメディに見られるのは、アテネの女性に、スパルタ女性のような、より大きな自由を認める方向性の変化なのではないかということです。これらの変化は、おそらく、色々な状況を狂わせたのものでもあり、「ギネコノモス」という公職の導入へと導きました。この公職の職務は、女性の態度を監視し、過大な快楽などの現象を防止することにあったのです。このような事情は、それより1世紀前に、ソロンをも悩ませたものでした。ディアマンダク女史が記されているように、男性による支配を揺るがすような動きの誕生の可能性と、男性中心の古代アテネの社会の方向性のわずかな転換が見られたのは、ペロポネソス戦争の真ただ中だったのです。そして、紀元前392年～391年の作品「女の議会」でも、伝統的な男女の役割は変化の真ただ中にあるのです。

アリストファネス自身、女性を、「ギネコニテス」と呼ばれる婦人部屋に、修道院であるかのように閉じ込めておくことには、紀元前5世紀頃には既に例外が見られ、「女の平和」、「蜂」および「女だけの祭」でも、女性が水を汲みに行き、市場に行って物品を仕入れ、または売却している光景が描かれています。もっとも、このような事柄と、古代アテネの女性たちが、自己の助言によって公の事柄に変化をもたらすことができると真剣に期待できていたと想定することとの間には、大きな隔たりがあります。というのも、アリストファネスのコメディは笑いを誘うことを目指したものであり、これを分析するにあたっては文学的な基準を用いなければならないからです。また、男装した「女の議会」のヒロイン自身も、昔からの習慣にそのまま従う女性と、新奇な工夫をしようとする男性と対比させています。

このように、アリストファネスの最も「革命的な」コメディであるとされている「女の議会」でさえ、フェミニズム的な活動の要素として評価することは決してできないのです。なぜなら、アリストファネスはここでも、女性に対する従来の批判を繰り返しており、彼女たちの典型的な欠点としてその悪だくみ、嘘をつき、長話をし、快楽を求め、お酒を好む傾向などを、女性のキャラクターの口を通じて言わせているのです。そして、このような、女性を批判するコメントを通じて笑いを誘おうとしており、「女性・不可能・夢想」と、「男性・現実・実現性」とを作品全体を通して対比させています。このように、アリ

ストファネスは、ホメロスやヘシオドスが過去に築き上げた伝統的な女性像と異なるものを提案しようとは決してしていないのです。

この作品において女性たちが都市の行政を行うに至ったのも、家庭の管理と都市の管理との対応性を持ちだすことによってであるのですが、結果として、女性の支配の下では社会秩序が完全に崩壊するのです。女性たちの提案する共有は、城壁の崩壊をもたらす以外に、セックスにも及ぶものであり、この点についてより恵まれていない者たちに最初の選択権を認めており、いわば、都市をひとつの広い「家」として再構築する結果をもたらすのです。そして、女性が国家権力を握るに至ったのは、女性が公の事柄を管理するのにより優れているからではなく、都市を縮小したものであるといえる「家庭」の管理に女性が適しているからであるとされているのです。女性のこの能力はアリストファネスによっても快く認められており、アリストファネスは、女性の提案の内容についても、家庭における経験を女性が都市の行政に移転させ、家庭の構造をそのまま公の事柄の管理に用いていることについても、当然のことであるかのように扱っています。プラクサゴラ自身も、女性に対して批判的であり、女性が自己の策略を実現できるのかを疑っており、彼女の弁論能力も、優れたものでありつつも型にはまったものであり、彼女自身、男性の教えによってこれを取得したと認めています。

アリストファネスの作品における女性の存在は、本日の講演の中心となった3篇の喜劇に止まりませんが、これらの3篇のコメディではやはり、女性が中心的な役割を果たしているのです。現存する他の喜劇でも、女性は、セリフがあったりなかったりしつつも、本日これらの3篇のコメディを題材として申し上げた要素を表しているのです。そのような要素とは、女性と平和や失われた楽園の取り戻しとの結びつきなどのように、女性のポジティブな側面に関するものであったり、男性の観客が好む、女性に関するネガティブな固定観念を表わすものであったりし、アリストファネスの作品にみられる両極の対立のいずれかの極をなすのです。もっとも、作品の中にはやはり女性の地位が徐々に変化していることも表わされており、このことについては、ギリシャの著名な劇研究者ケティ・ディアマンドク・アガス女史も記されています。

もっとも、女性の地位がこのように徐々に発展したことや、女性の地位に対するアリストファネスの本当の立場はさておき、アリストファネスの「女性中心」の喜劇を基に、彼が当時の平均的な男性の観客層よりも女性に好意的な立場を採っているのかについて判断するのは危険です。というのも、文学作品に限らず、芸術作品は、古代や中世の書物に記され、後にグーテンベルグの印刷技術を用いて印刷され、今日では近代的な出版技術を用いてデジタル化された後では、「親離れ」して作家の手元を離れ、メッセージとして独立した意味を持ち、時には、これらを生み出した作家が想定したのと異なる形でのメッセージとなりうるからです。

アリストファネスの作品についても、これらが長い時を経て観客に鑑賞されることによ

って、そのメッセージやイデオロギー的な立場に関して、作家の当初の意図とは別個のイメージが出来上がったのです。そして、そのため、どちらかといえば保守的で、貴族的な過去や価値観に惹かれていたアリストファネスが社会的な次元で斬新的な動きをし女性の地位を改善しようと意図していなかったにも関わらず、長い時を経てその作品を鑑賞した観客たちは、彼がイデオロギー上斬新的な動きをしたと認めるに至ったのです。もっとも、彼がこのような斬新性を目指し、またはこれを認められたことを快く思ったか否かは別として、劇作家としての彼は、これを認められるに値することには疑いがないと思います。

〈注〉

- 1 本稿は、イオニア大学と共立女子大学との協定関係の一環として共立大学で行われた、古代ギリシャおよび古代ローマにおける女性の地位に関する一連の講義および講演の総括として、共立女子大学および日本ギリシャ協会のご招待の下で2010年10月22日に共立女子大学で開催された講演会の原稿である。ご招待をいただき、非常に暖かいおもてなしをいただいた共立女子大学の入江和生学長、同大学国際学部の水之江郁子学部長、同学部の木戸雅子先生、本号においてご協力いただいた橋川俊樹先生、私の全ての講義において注意深くご清聴いただいた共立女子大学の学生の皆様ならびにご支援をいただいた日本ギリシャ協会の横山進一会長および伊東順一事務局長にお礼申し上げます。最後に、非常に困難な作業であったものと思われる本稿の和訳を担当された京都学園大学法学部専任講師のカリスコス・アントニオス先生に厚くお礼申しあげます。同氏の貢献なくしては、講演会を実施することも、私にとって非常に喜ばしいものである、ギリシャ語と日本語の原稿の双方を本号に掲載する形をとることもできなかったことと存じます。